الدكتور السعيد الورقى

في الأدب والنقد الأدبي

١٩٨٩

دار المعرفة الجامعية
٤٠ شارع سوتير - الأزاريطة
الإسكندرية

فى الأدب والنقــــــد الأدبى

فى الادب والنقـــد الادبى



مقدمة



الادب والنقد فنان متلازمان ، يصدران عن طبيعة واحدة ، فكلاهما عمل ابداعى ، وكلاهما فن كلمة ، كما يستند كل منهمـا فى ابداعه على خبرة الفنان ، أديبا أم ناقدا •

ولكنهما مع هذا يختلفان فى أن درجة التلقائية العفوية فى الادب أكثر منها فى النقد ، وفى أن درجة العلمية التعليلية وما يتصل بها من تنظير وتقنين أكثر وأوفى حظا فى النقد عنها فى الادب •

فالاديب فنان يصدر فى عمله عن الهام فنى متأمل ، أما الناقد فباحث

ـ أكثر ـ تتمثل وظيفته فى فهم الظاهرة الجمالية والعمل على توضيحها فى أذهاننا .

والبحث فى طبيعة الادب والنقد ، وفى مفهوم كل منهما ووظيفته ليس بالامر الهين باعتبارهما من المباحث التى تدخل فى صميم النشاط الروحى للوجود البشرى ، والمجال ـ بالتالى ـ ميدان لعديد من المفاهيم ، كما أنه ميدان يسمح لتداخل ظواهر بشرية أخرى كثيرة .

ووفقا لما ذكرناه ، فسنحاول أن نتحدث عن الادب والنقد الادبى ـ باعتباره هو الاخر فنا أدبيا ـ فى أوجه التلاقى وفى أوجه الاختلاف من خلال الحديث عن ماهية الفن أولا باعتبارهما فنين ، ثم نتحدث عن وظيفة اللغة فى الابداع الادبى ، فهما فنا لغة ، وبعدها ننظر فى معنى الخبرة الفنية فى تجربة الاديب وفى تجربة الناقد ، ثم نتحدث عن النقد الادبى ، وكيف يحقق مقولة النقد فن أدبى ، لنختتم حديثنا بتوضيح العلاقة بين الابداع فى الادب الانشائى والابداع فى الادب النقدى .

ويمكن أن تعتبر هذه الدراسة التى نقدمها حول الادب والنقد مدخلا نظريا يحاول أن يطرح بين يدى القارىء وجهة نظر فى النقد الادبى تقوم على أن النقد فن ابداعى هو الاخر ، وهى وجهة نظر نلح على تأكيدها فى كل كتاباتنا النقدية ، ايمانا منا بقيمة العمل النقدى وقدرته الابداعية والتى لا تقل عن قيمة الابداع فى الادب الانشائى كذلك فان هذه الدراسة النظرية يمكن أن تعتبر مدخلا لنظرية ، نرجو أن تتاح لنا

الفرصة بعد ذلك لتعميقها بمزيد من الدرس ، على نحو ما نحاول تأكيدها فى دراستنا النقدية التطبيقية(*) .

السـعيد الـورقى

الاسكندرية ١٩٨٩

(*) من هذه الدراسات التى أصدرناها :
- مقالات فى النقد الادبى .
- فى الادب العربى المعاصر .
- الرؤية الابداعية .
- دراسات نقدية .

الفصل الأول

الفــن ، مفهــومه ووظيفته



ما هو الفن ؟ سؤال تعددت الاجابات فيه وتباينت بتعدد وتباين الاطر الحضارية التى عرفتها الحياة الانسانية والفلسفات التى شكلت هـــذه الاطر .

ان الاجابة عن هذا السؤال — فى الواقع — تلخيص لتاريخ علم الجمال . وهو تلخيص يدور — كما سنلاحظ — حول مقولتى هوراس فى الممتع والمفيد . اذ أن كل النظريات التى ظهرت بعد ذلك أجابت عن سؤال ما هو الفن من خلال الاعتماد على احـــدى هاتين الصفتين أو عليهما مجتمعتين .

فمنذ الآداب القـديمة ، ومرورا بالكلاسيكية اليونانية واللاتينية وكلاسيكية القـرن السابع عشر الميـلادى ، والرومانسية والواقعية والرمزية والمذاهب المعـاصرة ، والمفـاهيم تطرح عن طبيعـة الفن ، والدراسات تقدم حول تحليل الخبرة الجمالية : فهو محاكاة وتقليد ، وتصور وتخيل وخبرة وحدس وتحقيق للارادة ، وسرور ولذة ، وتعبير عن العاطفة(١) .

كما اتخذ الاهتمام بدراسة الظاهرة الجمالية أشكالا عدة اذ أراد البعض أن يجعل منها مجـرد دراسة تجريبية للاذواق ، بينما أحالها آخرون الى دراسة سيكلوجية للابداع الفنى والتذوق الجمالى ، فى حين ربطها غيرهم بالنشاط الحضارى والاجتماعى ، فقصرها على البحث فى علاقة الفنان بالجمهور(٢) .

❋ ★ ❋

النظرة الكلاسيكية : الفن محاكاة :

نظرت الكلاسيكية اليونانية والرومانية وبعـدها كلاسيكية القرن السابع عشر فى أوربا الى الفن عامة على انه صنعة محـاكاة ، قلل من شأنها افلاطون Plato (٤٢٧ ـ ٣٤٧ ق٠م) عندما نظر الى المحسوسات على أنها محاكاة للحقائق العليا ، ثم تأتى المصنوعات الفنية فى درجة تالية

---

(١) Melvin Rader : A Modern Book of Aesthetices, P. XV.

(٢) د٠ زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٨٠

عندما تكون محاكاة للمحسوسات • وبالتالى فالفن محاكاة من الدرجة الثانية أو محاكاة للمحاكاة •

فالحقيقة توجد فى عالم الافكار ــ أو المثل ــ « وهناك على سبيل المثال ، فكرة السرير ، السرير الحقيقى الذى لا يتغير • السرير الواحد الذى صنعه النجار كان محاكاة ، وعلى وجــه التحديد محاكاة ناقصة للسرير المثالى • وعندما يصف الشاعر سريرا فهو يحاكى محاكاة ، وعلى ذلك فهو يبتعد مرتين عن صدق الواقع • وفن الشاعر هو مستوى أدنى يتصل بمستوى أدنى ، ويكون انتاجه ذا مستوى أدنى »[٣] •

وخالف أرسطو Aristotle (٣٨٤ ــ ٣٢٢ ق•م) أستاذه أفلاطون فى فهمه للفن ووظيفته فى ضوء نظرته الجديدة للمحاكاة •

فالمحسوسات عند أرسطو وسيلة من وسائل الترقى الى الحقيقة • هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فاهتمام الفن عند أرسطو مقصور على الحقائق العامة ، وهو بهذا يختلف عن العلوم النفعية والعــلوم الانسانية • فالفن يعرض لنا الانسان فى كلياته العامة ، أما سائر العلوم الاخرى ومنها التــاريخ فلا تعرض سوى وقــائع مخصوصة وآحاد متجــزئة : « ليس من وظيفة الشعر أن يقص ما حــدث ، لكن ما قد يحدث •• ما هو محتمل طبقا لقانون الاحتمال • والشعر ينحو نحــو

---

(٣) فيرنون هول : موجز تاريخ النقد الادبى ، ترجمة د• محمــود شكرى مصطفى وعبد الرحيم جبر ، ص ١٣ •

التعبير عما هو عام ، بينما التاريخ ينحصر فى الخاص ، ومن ثم فانه فى فى الشعر تكون الاستحالة المحتملة أكثر استهواء على القبول من الاحتمال غير المصدق»[٤] •

ومن هنا نظر أرسطو الى المحاكاة فى الفن على أنها اضافة وليست تقليدا ، فالفنان عنده لا ينقل عن الطبيعة رأسا أو عن الحياة بطريق مباشر ، وانما ينقل عن الصورة التى تنعكس فى نفسه عن بعض مشاهد الطبيعة أو الحياة •

هكذا لم يسلم أرسطو بكثير من آراء أستاذه ، فنقض عليه نظرية المثل وما تفرع عنها من آراء فى الفن •

قال افلاطون يجب أن نحكم على الشعر بميزان الصدق لا بمقدار ما يثيره من لذة ، فأجاب أرسطو بأن التقليد الصادق مبعث للذة أيضا •

وقال أفلاطون أن المحكيات يجب أن تكون جميلة ، فقال أرسطو ان محاكاة بعض الاشياء القبيحة البشعة قد تكون محاكاة جميلة •

واعترض افلاطون على الشعر من حيث انه يثير العواطف ، فقال أرسطو نعم هو يفعل ذلك ولكنه بهذه الاثارة يريح النفس •

وعاب افلاطون الشعر بأنه تقليد للتقليد ، فذهب أرسطو يقول ،

Aristotle : Poetics, in Critical Theory Since Plato, P. 64. (٤)

ولكن الشعر يجرى وراء الحقائق العامة وليس كالتـاريخ الذى يعنى بالحقائق الخاصة ، ولابد من درس الجزئيات للوصول الى الكليات ، فالشعر على هذا الاساس شىء رفيع[٥] •

وقد حاول هوراس Horace (٦٥ — ٨ ق•م) أن يبلور المفهوم الارسطى للفن فأعلن فى قصيدته «فن الشعر» ان غاية الشعر اما الافادة أو الامتاع أو اثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد»[٦] •

عندما نظر هـوراس فى طبيعة الفن ، وجـد أن الفن الجيد نتاج التحصيل والموهبة معا • يقول «فيما يختص بى ، لست أتبين ما يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل • ان أحدهما ليلح فى طلب الاخر ويعاهده على صداقة باقية»[٧] •

كانت المحاكاة تعنى بالنسبة لافلاطون وأرسطو محاكاة الطبيعة ، لكنها «بدأت تعنى بالنسبة لهوراس محاكاة الكتاب الاخرين»[٨] يعنى الادب اليونانى والفن اليونانى بعامة ، أشياء الماضى هذه التى صمدت لتجربة الزمن ، والتى أثبتت أنها تخضع باستمرار للذوق الاجتماعى

---

(٥) د• احسان عباس : كتاب الشعر لارسطاليس ، المقدمة ، ص ٩•

(٦) Horace : Art of Poetry, in Critical Theory Since Plato, P. 68.

(٧) المرجع السابق ، نفس الصفحة •

(٨) فيرنون هول : موجز تاريخ النقد الادبى ، ص ٢٣ •

والحكم الصائب Sapere [٩] .

وهكذا تبلورت هـذه النظرة الكلاسيكية القديمة ، وانتهت الى أن الفن صنعة محاكاة من شكل خاص ، هدفها الامتاع والافادة ، وتعتمد على الايقاع والانسجام الذى توفره لها التقاليد الفنية لكل فن .

وأثر هذا المفهوم بدوره فى الكلاسيكية الغربية فى أوربا والتى ظهرت فى القرن السابع عشر حركة فنية عامة ميزت العصر فكرا وفنا . وظهر هذا بوضوح فى كتاب بوالو Boileau (فن الشعر) ١٦٧٤ L'art Poetique الذى تمكن من أن يكـون أفضل معـبر عن هـذا الاتجاه الجديد[١٠] الذى طمح أدباؤه الى أن يخـلقوا أدبا جـديدا يشبه الادب اللاتينى واليونانى فى جودته وفى موضوعه على السواء .

والدعوة قديمة ــ كما هو ملاحظ ــ ترددت من قبل عند هوراس وعند نقاد عصر النهضة ، لكن بوالوا وغيره من أدباء القرن السابع عشر أمثال دريدن Dryden وبوب Pope وغيرهما ، أعادوا النظر الى الادب والفن من خـلال مصطلح الحس السليم Common Sense . وتحـدد مفهـوم الكلاسيكية من خلاله بانها احترام التقاليد الادبية التى يجب أن تتطابق مع قواعد العقل ، تلك القواعد التى ترى أن الصدق والجمال شىء واحد .

---

(٩) فعل Sapere يعنى فى اللاتينية : يعرف ، يكون حكيما ، يكون عنده ذوق . أنظر فيرنون هول ، هامش ص ٢٥ .

(١٠) موجز تاريخ النقد الادبى ، ص ٧٦ .

فالشاعر يستخدم عقله ليكتشف الصدق فى الطبيعة ، ولهذا السبب عاشت حتى الآن أعمال اليونانيين والرومان[11] •

وهكذا اتجه الفن الى تصوير الكليات العامة التى يشترك فى فهمها الناس جميعا ، مع مراعاة الصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام من ناحية ، وعلى تحمل المسئولية الاخلاقية والقانونية داخل الاطار الاجتماعى من ناحية أخرى •

❋ ★ ❋

٣ ـ النظرة الرومانسية : (**الفن تخيل**) :

عندما أعلن الرومانسيون أن الفن فيض تلقائى للمشاعر[12] كانوا يعنون بهذا تدمير النظريات الكلاسيكية القديمة والجديدة بأنماطها المستقرة ، والتحول الى الانسان الذى حررته الثورة الفرنسية •

وقد بدا هذا بوضوح فى حديث وردزورث Wordsworth فى مقدمة كتابه أشعار غنائية Lyrical Ballads • عندما كتب موضحا هذا الاتجاه الجديد ـ يقول : «الموضوع الاساسى المقصود من هذه القصائد كان هو اختيار أحداث ومواقف من الحياة العامة ، وروايتها أو وصفها بأسرها

---

(١١) Boileau : The Art of Poetry, in Critcial Theory Since Plato, P. 259.

(١٢) Wordsworth : Lyrical Ballads(in Ibid. P. 434.

ــ قدر الامكان ــ بلغة منتقاة يستخدمها الناس بالفعل ، وأن يظللها لون خاص من الخيال ، حيث يجب أن تقدم الاشياء العادية للفهم من وجهة غير معتادة))[13] •

فأشار وردزورث بهذا الى ما امتاز به الفنان أولا وقبل كل شيء ، وهو الخيال ، الذى يستطيع الفنان بواسطته ((أن يعكس المشاعر على باطنه لتعود فتنير الحياة)) •

فالخيال الخصب عند الفنان هو الذى يوحى اليه بترجمة المظاهر الطبيعية فى صورة أشياء منظومة وترانيم حية ، وفعل الخيال انما يظهر حقيقة فى عملية الاختيار بين الاشياء التى يتجاوب معها والاحداث التى ينفعل لها والمظاهر التى يتأثر بها))[14] ثم جــاء كوليردج Coleridge فأفاض القول فى الخيال وأثره فى تكوين الصورة الشعرية ، وتحقيقه من ثم للوحــدة العضوية فى العمــل الفنى والتى أحلها ــ ومعه سائر الرومانسيين ــ محل الوحدة الميكانيكية •

وهكذا ارتبط الخيال ارتباطا وثيقا بالنظرية الرومانسية •

❋ ★ ❋

التخيل كما عناه الرومانسيون حركة متولدة عن الاحساس والعقل ،

---

(١٣) Ibid., P. 432.

(١٤) عبد الفتاح الديدى : الخيال الحركى فى الادب النقدى ، ص١٩٠

وان كان شيئا متميزا عنهما • انه امتزاج لكل الاهتمامات المختلفة عند النقطة التى يحدث فيها تماس بين العقل والعالم ، عندها تستحيل الاشياء القديمة المألوفة الى أشياء جديدة فى التجربة الابداعية ، وهكذا فحين «يتم خلق الجديد ، فلابد للبعيد والقريب من أن يصبحا أكثر الاشياء طبيعية وحتمية فى العالم • ان هناك قدرا من المخاطرة فى التقاء العقل والكون • وما الخيال سوى هذا القدر من المخاطرة»[١٥] والذى لاشك فيه ، هو أن الحديث عن الخيال حديث قديم ، أشار اليه أرسطو فى كتابه «كتاب النفس» كما فصل «لونجينوس» فيه القول فتحدث عن وظيفته فى العمل الفنى ، وتناوله النقاد العرب خاصة ابن سينا وعبدالقاهر الجرجانى وحازم القرطاجنى ، ولكنه لم يصبح نظرية جمالية الا من خلال الرومانسيين الذين اهتموا بالعالم الداخلى للفنان ، فركزوا اهتمامهم فى ذواتهم وأرواحهم ، ووقفوا طويلا ازاء مشاعرهم ، فأصبح الفن عندهم كشفا للحقيقة الانسانية يتم بتحرير الانسان من الخارج • أما وسيلة تحقيق هذا المفهوم فهو الخيال ، الذى أصبح الوسيلة الاساسية لادراك الحقائق • فعن طريق الخيال يتمكن الفنان من خلق كل عضوى حى[١٦] •

ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ، ويصبح

---

(١٥) جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة د• زكريا ابراهيم ، ص ٤٥١ •

(١٦) أنظر نظرية كوليردج فى الخيال فى كتابه سيرة ذاتية ، وخاصة الفصلين الثانى عشر والثالث عشر •

لكل عمل فنى شكله الخاص الذى يميزه • والذى ينبع من باطنه ، وينساب فى أطرافه جميعا فيلونها بلون عام مشترك •

والتخيل ، أو الخيال بهذا المفهوم — كما هو واضح — صفة ذاتية «لذلك يختلف معيار الفن والطبيعة والجمال ، باختلاف الذوات ، لأن كل معيار من هذه المعايير تحدده المخيلة بعملها فى الشىء الذى تعرض له• وتوحد المخيلة بين الجزئيات التى تعرض للفنان سواء كانت تجربة حياتية أو تجربة فنية»[١٧] ، فتخلق منها نمطا جديدا من الاشياء • وهذا المنهج فى توليد الانماط هو ما نصفه عادة بأنه الخلق أو الابداع الفنى • ويدل اسمه على الفجائية والاصالة والفردية التى تميز التصور الذى نصل اليه عن هذا الطريق»[١٨] •

وبذلك أصبحت التجربة الجمالية سلسلة من الصور المتخيلة ، وهى فى النهاية مضمون نفسى كامل من الناحية الباطنية ، وكاف لذاته ، تعتمد اعتمادا رئيسيا على أساس من حصيلة تجربتنا ، أى أنها مرتبطة بفكر الفنان وشعوره ، ومرتبطة أيضا بفكر المتلقى وشعوره •

❋ ★ ❋

---

(١٧) د• أحمد السعدنى : نظرية الادب ، الجزء الاول ، ص ١١٨•
(١٨) جورج سنتيانا : الاحساس بالجمال ، ترجمة د• محمد مصطفى بدوى ، ص ٢٠١ •

٤ ـ مفهوم الفن فى الفلسفة المعاصرة :

أ) الفن حدس Intuition :

ربط الحدسيون أمثال شوبنهور وبيرجسون Bergson وكروتشة Croce بين الفن وبين الحقيقة الباطنية أو الشيء فى ذاته •

تناول شوبنهور عالم الحقيقة الباطنية عند كانت Kant وسماه الارادة ، ورأى أن «هذه الارادة لا زمان لها ولا مكان ، وأنها تختفى وراء كل مظهر من مظاهر الحياة فى العالم الدنيوى • وهى واحدة على الرغم من التعدد البادى فى الامور المرئية الجزئية • وهى كلية عامة بحيث تشمل الوجود بأكمله ، وتتمثل فى التطورات الطبيعية بأسرها»[١٩] والفن عند شوبنهور حدس ، أى أنه تأمل حر ومعرفة حرة يستوليان على الذات العارفة ، فيجعلها تتطابق مع موضوع معرفتها على نحو شبه صوفى»[٢٠] فيحقق لها الخلاص من ارادة الحياة •

فنحن حين نتأمل الاعمال الفنية تأملا خالصا ، فاننا نفقد ذواتنا فيها ، وبالتالى فاننا نذوب فى الكلمة ونحصل على الغبطة الروحية النابعة من ادراك قد خلا تماما من كل ارادة •

وهكذا فلابد للخبرة الجمالية من أن تنطوى على فرار من المظهر الى

---

(١٩) عبد الفتاح الديدى : الخيال الحركى ، ص ٢٧ •
(٢٠) د• زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ٢٠١ •

الحقيقة . ومن الصيرورة الى الوجود ، ومن الجزئيات المحسوسة الى المثال الافلاطونى •

وحينما نكون بصدد ادراك جمالى ، فانه لابد من أن يختفى العالم أمامنا باعتباره ارادة ، لكى يبقى باعتباره مثالا • ومعنى هذا أن المتعة الجمالية انما تنحصر أولا وبالذات فى واقعة المعرفة الخالصة المتحررة من كل ارادة • وحينما نقول عن شيء ما انه جميل ، فاننا نعنى بذلك أنه موضوع لتأمل وجدانى أو ادراك جمالى يجعل موقفنا منه موضوعيا صرفا ، فلا نعود نشعر بذواتنا بوصفنا أفرادا ، بل باعتبارنا ذوات عارفة خالية من كل ارادة»[٢١] •

❋ ★ ❋

وقد أثرت فلسفة شوبنهور المثالية هذه ، والتى تقوم على النظـر والتأمل ، على برجسون فى نزعته الجمالية الميتافيزيقية ، فاتفق معه على أن الفن «هو حدس يستولى على الذات العارفة ، فيجعلها تتطابق مع موضوع معرفتها على نحو شبه صوفى»[٢٢] •

الفن عند برجسون التصاق بالحقيقة ، وذلك «بازالة النقاب الذى يبعدنا عن التغلغل فى اتصال سريع مع الاشياء ومع أنفسنا • والفنان

---

(٢١) المرجع السابق ، ص ٢٠٢ •
(٢٢) نفس المرجع ، ص ٢٠١ •

هــو ذلك الذى يستطيع عن طريق الالهام أن ينفــذ الى الحقيقة عبر المادة»[٢٣] .

أما كيف يتحقق هذا ، فبالتحول الى الداخـل . ذلك أن «الرؤية الموجودة لدينا فى العادة عن الموضوعات الخارجية ، بل عن أنفسنا نحن أيضا ، انما هى رؤية محددة ، عمــل على انكماشها وخوائها ، تعلقنـــا بالواقع الخارجى ، وحاجتنا الى مواجهة الحياة واتخاذ بعض المسالك العملية . والحق ، أنه كلما زاد انشغالنا بالحياة ، قل ميلنا الى النظر والتأمل ، لان من شأن ضرورات الحياة أن تحد من مجال ابصارنا ، وأن تحصرنا ــ بالتالى ــ فى دائرة الاهتمامات العملية النافعة»[٢٤] . أما اذا حولنا نظرتنا الى الداخل ، فاننا ندرك استمرار حياتنا الداخلية ونشاطها ، وهى حياة ذات بعد روحى يتميز بالعمق والثراء .

ولذلك كان الابداع الفنى انفعالا وجدانيا مرتبطا بالفكر ، ينتج تعبيرا يتحقق فيه ضرب من الاندماج بين الفنان وبين موضوعه .

ومن هذا الاندماج ينشأ ما يسميه برجسون بالحدس الجمالى ، أو العيان الجمالى والذى يستطيع الفنــان بواسطته أن يحقق ضربا من الاتحاد مع موضوعه اتحــادا يحقق التوافق بين الاشياء ، مما يجعلنا نراها فى صميم عموميتها ، فندرك بذلك ماهيتها .

---

(٢٣) هول : موجز تاريخ النقد الادبى ، ص ١٦٠ .
(٢٤) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ١٧ .

وكل فنان لديه ملكة حدسية تمكنه من أن يرى الواقع عن طريق ضرب من المشاركة أو التعاطف أو الاتحاد ، فهى من ثم أشبه ما تكون برؤيا صوفية تسعى الى أن تحقق ضربا من الاستحواذ على الواقع بما يحقق التوافق بين الفنان وبين الموضوع •

وهذا التوافق لا يتحقق عند برجسون الا من خلال ضرب من التجرد الطبيعى تجاه الحواس والشعور ، يحقق للفنان انفصـــالا عن الحياة والواقع العملى فيها • فالفن عليه أن يحول انتباهنا نحو الاشياء التى ليس لها فائدة عملية ، تخلق أشياء غير متنبأ بها»[٢٥] •

وبذلك ألحق برجسون — كما فعل شوبنهور — الفن بالنظر المحض والتأمل الخالص والحدس الفلسفى ، الذى اقتصر على وصف ما فى الخبرة الفنية من تأمل وعيان واستبصار ، من خلال عين ميتافيزيقية تنفذ الى أغوار الحياة ، فتقدم لنا مجموعة من الاعمال المبتكرة التى لا تخلو من خروج على الواقع وتحوير الحقيقة الخارجية وتعديل العالم الموضوعى •

❋ ★ ❋

الحدس عند شوبنهور وبرجسون — كمـــا رأينا — حدس خاص لا يتحقق الا بالانفصال أو التجرد من الحياة ، لذلك يبدو الفنان من

---

(٢٥) هنرى برجسون : الطاقة الروحية ، ترجمة د• سامى الدروبى ، ص ١٨ •

خلالها وكأنه انسان معزول تقتصر كل مهمته على تحقيق ضرب من التطابق بينه وبين موضوعه •

وهذا المفهوم هو ما أفاض فى تحليـله وتفصيله كروتشه من خلال نظريته الجمالية فى الفن على أنه حدس تعبيرى •

بدأ كروتشه فى كتابه «المجمل فى علم الجمال» بأن حدد مفهومه للفن على أنه رؤيا أو حدس «فالفنان انما يقدم صورة أوخيالا ، والذى يتذوق الفن يدور بطرفه الى النقطة التى دله عليها الفنان ، وينظر من النافذة التى هيأها له ، فاذا به يعيد تكوين هذه الصورة فى نفسه • ولا فرق ها هنا بين الحدس والرؤيا والتأمل والتخيل والخيال والتمثيل وما الى ذلك ، فتلك جميعا مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن ، وتنهض بالفكر الى مفهوم واحد أو الى منطقة واحدة من المفاهيم مما يدل على اتفاق عام»[٢٦] •

ولكى يوضح كروتشه مفهومه للفن على أنه حدس ، بدأ بتقسيم نشاط الفكر الى صورتين هما المعرفة والارادة أو العلم والعمل •

أما المعرفة ، فهى اما معرفة حدسية Intuitive Knowledge أو معرفة عقلية منطقية Logical ، أى «معرفة عن طريق الخيال ، أو معرفة عن

---

(٢٦) بندتو كروتشة : المجمل فى فلسفة الفن ، ترجمـــة د• سامى الدروبى ، ص ٢٤ •

طريق الذهن ، معرفة بالفردى أو معرفة بالكلى • معرفة بالاشياء أو معرفة بالعلاقات • معــرفة مولدة للصور Images أو معــرفة مولدة للمفاهيم Concepts »[٢٧] •

باختصار ، المعرفة الحدسية هى ادراك الصور الجزئية وهذا هو الفن ، أما المعرفة العقلية ، فهى ادراك العلاقات الكلية وهذا هو المنطق• أما العمل ، فينقسم هو الآخر الى صورتين ، نشاط اقتصادى يهدف الى غايات فردية ، ونشاط أخلاقى يهدف الى غايات كلية •

وهذه جميعها صور نشاط الفكر : الجمال ويمثله علم الجمال ، والحق ويمثله علم المنطق ، والمنفعة ويمثلها علم الاقتصاد والخير ويمثله عــلم الاخـــلاق •

وهــكذا يتميز الفن عن أشكال الانشطــة الاخرى — كما يرى كروتشه — • فالفن ليس فلسفة ، لان الفلسفة أفكار منطقية تختلف عن الانواع العالمية للوجود •

والفن ليس تاريخا لان التاريخ يجب أن يستخدم التمييز النقدى بين الحقيقة وغير الحقيقة •

والفن ليس علما ، لان العلم الطبيعى يعتمد على تبويب الحقائق التاريخية وعلى هذا يرسى أحكامه المجردة • ......

---

(٢٧) Croce : Intuition and Expression, in Critcal Theory Since Plato, P. 727

كما أنه ليس علما رياضيا ، لان الرياضة تتعامل مع الاشياء المجردة. كما أن الفهم ليس من أعمال الوهم Fancy ، اذ أن الوهم شغله الشاغل هو البحث عن التشبيهات وذلك نوع من التسلية له .

والفن ليس وجدانا طالما أن الكاتب لم يترنح بالمشاعر التى يتغنى بها ، كما أنه ليس تعليما أو بلاغة لانه لم يحدد أى غاية عملية .

وأخيرا فان الفن لا يمكن خلطه بأى أشكال أخـرى هدفها ابتداع مؤثرات معينة سواء أكانت هذه المؤثرات لغـرض المتعة أو المنفعة أو العدالة[٢٨] .

الفن عند كروتشه حدس تعبيرى يستبعد أن يكون الفن واقعة مادية أو أن يكون فعلا نفعيا أو فعلا أخلاقيا أو أن يكون معرفة عقلية مفهومة.

وكونه حدسا تعبيريا ، يستلزم أن يتوحـد فيه التعبير والجمال . فالحدس الكامل – أو الكشف عنه – يستلزم التعبير عنه .

والكشف عن الحدس هى مهمة الناقد . وعمله ضرورى عند كروتشه. « فالحكم على الشعر له خـاصية فردية غـير مرئية وهى المتعـلقة بالجمال»[٢٩] وعلى الناقد أن «يربط نفسه الى الحقيقة الفردية للشعر

---

(٢٨) المرجع السابق ، نفس الصفحة ، وكذلك فيرنون هول : موجز تاريخ النقد الادبى ، ص ١٦٤ .

(٢٩) فيرنون هول : موجز تاريخ النقد الادبى ، ص ١٦٥ .

وأن يضع خاصية هذا الشعر ، أى أن يحدد مضمونه أو قوته الدافعة وعندئذ يمكن أن يحول ما أنجزه الى نوع من الانفعالات النفسية التى تلائمها أفضل ملاءمة» فالناقد من ثم معول هام «فبواسطة بحثه التاريخى وتذوقه وخياله المتمرس يعلم غيره من أين يبدأون ، حتى أنهم سوف لا يبدأون بدايات كاذبة • وهذا نشاط نافع»[٣٠] •

الحدس — اذن — عند كروتشه نشاط فكرى ، ولكنه نشاط مستقل عن العالم الخارجى تمام الاستقلال ، الا أن العالم الخارجى لا وجود له فى خارج عملية الادراك •

أما الاصول التعبيرية وما تشمله من علامات خارجية ، فهى ليست سوى عوامل مساعدة للفكر فى خلقه •

ويعنى مفهوم الحدس تعبير أن الحالة الذهنية التى تكون أى عمل فنى انما هى تعبير من حيث مظهر الحالة ذهنية ، وهى حدس من حيث هى معرفة بحالة ذهنية •

وهكذا لا نستطيع فى التعبير أن نفصل بين الذات وبين الموضوع ولا أن نفصل صورة الشعور عن صورة الاشياء •

والواقع أن كلمة حدس كما يقول جون ديوى من المصطلحات الغامضة

---

(٣٠) المرجع السابق ، ص ١٦٦ ، وانظر كذلك الباب الرابع فى النقد وتاريخ الفن ، فى كتاب كروتشة «المجمل فى فلسفة الفن» ص ١٠٤ ومابعدها من الترجمة العربية •

فى تاريخ فلسفة الفن ، زاده كروتشه غموضا عندما مزج فكرة الحدس بفكرة التعبير Expression بجعله الفن حدسا تعبيريا[٣١] •

وسبب هذا الغموض يرجع الى اتجاه فلاسفة الحدس الى فرض بعض التصورات الفلسفية على الخبرة الجمـالية ، فكانت الاتجاهات الحدسية فى عمومها اتجاهات فلسفية مثالية •

ب) الفن خـــبرة :

صاحب هذه النظرية هــو الفيلسوف الامريكى جون ديوى John Dewey ١٨٥٩ — ١٩٥٢ وتنبع نظرة ديوى الى الفن من نزعته التجريبية التى تتخذ نقطة انطلاقها من الخبرة العامة •

ومفهوم الخبرة عند ديوى مفهوم عام ، «يعنى الخروج من دائرة الاحاسيس الشخصية والانفعالات الفردية من أجل الامتداد نحو عالم الاشياء والموضوعات والاحداث الخارجية من أجــل تحقيق ضرب من التوازن بين طاقات الانسان من جهة ، وبين الظروف الحيوية التى تحيط به من جهة أخرى ، بحيث ينشأ عن هذا التوازن اشباع يكفل لصاحبه ضربا من اللذة والشعور بالرضا • فالخبرة حين تفضى الى خفض التوتر نتيجة للاشباع ، انما تنطوى على ضرب من الايقاع ، وبالتالى فـانها تؤدى فى خاتمة المطاف الى تزويدنا باحساس جمالى هو الشعور بالرضا

(٣١) جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة د• زكريا ابراهيم ، ص٤٩٥•

أو اللذة أو الاستمتاع»[٣٢] ٠

ولذلك فنحن لا نستطيع أن نفصل الفن عن الحياة الحضارة لكل مجتمع ٠ فالحضارة هى الاصل فى نشأة الفنون ٠

وهكذا «اصطبغت شتى خبرات المجتمع العملية والاجتماعية والتربوية فى كل زمان ومكان بصبغة جمالية واضحة ، كما يظهر بكل وضوح فى دراسة آثار المجتمعـــات القديمة وعـــاداتها وأنظمتها وصناعاتها وشتى مظاهر انتاجها»[٣٣] ٠

فالفنون والحضارة والثقافة ، ليست مجرد ثمرة لجهود أناس عزلوا فى مكان قفر ، أو خلى بينهم وبين أنفسهم ، بل هى نتاج لتفاعل مستمر مع البيئة ٠ وحسبنا أن ننظر الى الاستجابات التى تولدها لدينـــا بعض الاعمال الفنية ، لكى نتحقق من وجود استمرار — أو اتصال — بينها وبين عمليات هذه الخبرة الدائمة المتصلة ، وهذا يعنى أن الاستمرار قائم بين هذه الاعمال الفنية وما تولده لدينا من استجابات من جهة وبين عمليات الحياة نفسها حين تبلغ مرحلة التحقق الموفق من جهة أخرى»[٣٤] ويكفى أن ننظـــر الى أطوار التـــاريخ الاولى ، لنرى كيف كان الفنان

(٣٢) د٠ زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ص ١٠٣ ــ ١٠٤ ٠

(٣٣) د٠ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ٢٠٨ ٠

(٣٤) جون ديوى : الفن خبرة ، ص ٢٠ من الترجمة العربية ٠

منغمسا الى أذنيه فى اهتمامات الناس ، ينتج الفن الذى يؤدى مهمة حيوية فى حياتهم العادية •

فالبناء يبنى لهم المعبد ، والمثال ينحت التماثيل للمعبد ، والمصور يرسم صوره على جدران المعبد ، والموسيقى والشاعر يؤلفان الاغانى والاناشيد التى يترنم بها المتعبدون •

لذلك كان الفنان والناس وحدة واحدة ، ويعيشون خبرة واحدة • وقد استمر الامر هكذا فى العصور القديمة والعصور الوسطى على السواء ، فالفنون على اختلافها تخدم أغراض الناس الرئيسية من تعبد وحفول بالولادة أو الزواج أو الموت[٣٥] •

وهكذا يربط ديوى بين الفن — الادراك الجمالى — وبين التجربة أو الخبرة بما تعنيه من اتصال فعال وواع بالعالم • وبذلك تتداخل الذات تداخلا تاما مع عالم الموضوعات والاحداث ، فلا يكون هناك مجال للفصل بين ماهو جميل وماهو نافع • وبذلك تصبح للفنون الجميلة قيمة عملية •

وبذلك خلع ديوى على الفن صبغة عملية ونفعية ووظيفية ، وأسبغ على الخبرة الانسانية بصفة عامة طابعا جماليا •

لقد دفعت الحياة الصناعية — كما يرى ديوى — الفنان الى هامش

---

(٣٥) د• زكى نجيب محمود : مقدمة الترجمة العربية لكتاب ديوى : الفن خبرة ، ص ص ٣ ـ ٤ •

المجتمع نظرا لما طرأ على العالم من تغيرات فى مجال الصناعة ، الذى أدى بدوره الى التغير الكبير فى العلاقات •

ولما لم يكن فى وسع الفنان أن يعمل بطريقة آلية لخـدمة الانتاج الكبير ، لذلك أصبح اندماجه فى المجرى الطبيعى للحياة الاجتماعية أقل من ذى قبل ، وبالتالى لم يكن من الغرابة أن تظهر النزعة الفردية فى الفن ، وأن يعتقد الفنان أن مهمته مقصورة على التعبير عن الذات منفصلا عما حوله))[٣٦] •

وهو مفهوم خاطىء — كما يرى ديوى — لان الذات مرتبطة بالبيئة كما أن الكائن الحى له علاقاته المنتظمة مع بيئته • وما لم يفعل ذلك فانه لن يضمن لنفسه الاستقرار اللازم للحياة))[٣٧] •

وهكذا ، فانه لا سبيل الى بلوغ الانسجـام الباطنى أو التوازن النفسى — بالتالى ، الا اذا تمكنا من أن نحقق ضربا من التوافق بيننا وبين البيئة على أساس موضوعى ، وذلك باقامة علاقة جديدة مع البيئة•

وهذه العلاقة كما يرى ديوى تجلب معها قدرة خاصة على تحقيق ضروب جديدة من التكيف ، يبلغها المرء بالجهـاد والمصارعة من خلال احساسه الدائم بأنه مازال عليه أن يبدأ من جديد •

---

(٣٦) جون ديوى : الفن خبرة ، ص ص ١٦ — ١٧ من الترجمة العربية
(٣٧) د• أحمد السعدنى : نظرية الادب ، ص ١٤٨ •

عند ذلك يصبح الموجود متحدا مع بيئته ، وحيا بأكمل معنى الحياة أى بمعنى المثول فى اللحظة الراهنة .

فالانسان عادة يخسر حاضره ، اما لحساب ماضيه حين يضغط على لحظته الراهنة ، واما لحساب مستقبله .

فاذا توقف الماضى عن ازعاج الانسان ، ولم يعد التطلع للمستقبل مثار قلق له تمكن من أن يحيا اللحظات السعيدة التى تكتمل فيها الخبرة. تلك الخبرة التى استوعبت ذكريات الماضى وآمال المستقبل . انها تلك اللحظات التى يجىء فيها الماضى فيزيد من قوة الحاضر ، ويجىء فيها المستقبل فيكون بمثابة انعاش لما هو ماثل فى اللحظة الراهنة[٣٨] .

هكذا يجمع الفنان — كما يرى ديوى — بين علاقة الفعل والانفعال، أو بين علاقة الطاقة الصادرة والطاقة الواردة .

تلك العلاقة التى تجعل من الخبرة خبرة ممكنة ، وتكون عمـلا فنيا ذا طابع جمالى ابداعا واستجابة[٣٩] .

فالاستمرار قائم بين الاعمال الفنية وما تولده لدينا من استجابات من جهة وبين عمليات الحياة نفسها من جهة أخرى[٤٠] .

---

(٣٨) جون ديوى : الفن خبرة ، ص ٣٤ .
(٣٩) المصدر السابق ، ص ٨٦ .
(٤٠) نفس المصدر ، ص ٥٠ .

وهكذا أصبح الفن عند جون ديوى نشاطا أدائيا Instrumeutal فى خدمة بعض الغايات الاجتماعية أو الحيوية أو الحضارية ، فى ظل مفهوم رأى فى الخبرة الجمالية «ادراكا حسيا نافعا»(٤١) •

❋ ★ ❋

(٥)

تعرضنا لاربع نظريات فى الفن ووظيفته •

قـامت الاولى على المحـاكاة ويندرج معها مفهـوم الفن صنعة •

وقامت الثانية على التخيل ، وقامت الثالثة على الحدس والتعبـير وقامت الرابعة على الخبرة والحياة •

وليست هذه — بالطبع — هى فقط النظريات التى عرفها تاريخ الفن، وان كانت أهمها ، فهناك نظريات أخرى عديدة منها نظرية سنتيانا عن الفن جمال ولذة ، ونظرية أندريه مالرو عن الفن حرية وابداع وغيرها •

وهى كلها نظريات تؤكد ما سبق وذكرناه عن تعدد المفاهيم حـول مفهوم الفن وتحليل الخبرة الجمالية •

ولاشك أن هذه النظريات قد تمكنت من تقديم تصورات عديدة من

---

(٤١) د• زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ١٣٢ •

الممكن أن نخرج منها بتصور عام ، يميل الى هذا أو ذاك ، أو التوفيق بين مجموع وجهات النظر ، وكثير من الباحثين يفعلون هذا[٤٢] ، ولكننا هنا لسنا بصدد نظرية فى الفن ، انما نحاول أن نقدم بعض التصورات عن مفهوم الفن باعتبار الادب فنا من هذه الفنون .

فالادب فن ، بأى مفهوم من هذه المفاهيم أو بغيرها — وحسب تصور أصحاب كل نظرية .

وهى مفاهيم عامة كما هو واضح تصدق على الادب وعلى غيره من الفنون . ولكن يتبقى بعد ذلك لكل فن لغته الخاصة التى يتمكن خــلالها من تجسيد التجربة الجمالية على نحو يتحقق معه هذا المفهوم أو غيره أو مفهوم آخر جديد .

لكل فن لغته اذن ، الموسيقى لغتها الايقاعات والنغم والآلات الحرفية التى يستنطقها الموسيقى بهذه الايقاعات والانغام فى هيئة تحقق نظاما موسيقيا .

والتصوير لغته الالوان والمساحة المكانية والادوات المستعملة .

وهكذا الشأن فى كل فن .

---

(٤٢) أنظر على سبيل المثال الكتاب الثالث : نظرية الفن ، فى كتاب روبين جورج كولنجوود «مباد...ء الفن» . وكذلك الفصل الاخير فى كتاب الدكتور زكريا ابراهيم «مشكلة الفن» وأنظر ايضا الباب الثالث فى كتاب الدكتور أحمد السعدنى «نظرية الادب» .

وهى أدوات ــ كما هو ملاحظ ــ تكاد أن تكون خاصة بالفن الذى يستعملها لغة له •

على ان الامر جد مختلف فى الادب ، فهو الفن الوحيد الذى يستخدم أداة لها وظيفة أخرى أساسية غير الادب •

فألفاظ اللغة التى يستعملها الاديب هى أصلا وسيلة اتصال وتوصيل بين الافراد فى المجتمع •

فكيف تمكن الادب اذن من نقل هــذه الاداة الى أن تكون وسيلة للتعبير وللمحاكاة ولنقل الخبرة ••• الخ هذه التصورات ؟ لقد تم هذا بواسطة اللغة التعبيرية •



الفصل الثاني

الأدب فــن لغــة

سر الفن فى الادب متوقف على شىء واحد ، هو استخدام الالفاظ ، وتركيب هذه الالفاظ فى جمل للتعبير عن المعانى والمشاعر •

فالادب «كله فن وتعبير ، ولكل كاتب طريقته فى اخراج معانيه ، وتلك الطريقة الخاصة فى اخراج المعانى هى ما نسميه أسلوبا •

ويبدو للوهلة الاولى أن الاساليب مهما اختلفت وتباينت فمقياس الحكم لها بالجودة أو عليها بالسوء واحد لا يتغير ، وهو قدرة الاسلوب على التعبير الكامل ، مادامت مهمته أن يعبر •

فالاسلوب الجيد هو ما استطاع أن يعبر عما يريد اخــراجه من خلجــات الشاعر ، تعبيرا يكون له أعمــق الاثر فى نفس الســـامع أو القارىء))[1] •

((وتظهر اللغة الى حيز الوجود ، فى الوقت الذى يظهر فيه الخيال ، بكل خصائصها التى لا تفقدها اطلاقا مهما صادفت من تحوير))[2] •

وهكذا يسعى الاديب الى استغلال كل ما فى الالفاظ من قوة تعبيرية بحيث يؤدى بها فضلا عن دلالتها العقلية كل ما تحمل فى أحشائها من صور وعواطف • هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يحاول المتلقى وهو يقرأ العمل الادبى أن يتمثل كل ما فيه من مشاعر أودعت فى هذه الالفاظ وتشكلت بها •

اذن فما هى الالفاظ ؟ وهل تؤدى الالفاظ وظيفة فى فنون الادب مختلفة عن تلك التى تؤديها فى الحياة العملية ؟

تعرف معاجم اللغة الالفاظ بأنها صوت أو مجموعة أصوات تواضع الناس على أن تكون جزءا من الحديث لتنقل بينهم الافكار •

هذا هو المفهوم العام للالفاظ • وهو مفهوم قاصر على جانب ضيق

---

(١) هـ٠ب٠ تشارلتون : فنون الادب ، تعريب زكى نجيب محمود ، ص ٤٨ ٠

(٢) روبين جورج كولنجوود : مبادىء الفن ، ترجمة الدكتور أحمد حمدى محمود ، ص ٢٨٤ ٠

ـ فى الواقع ـ فى استعمال الالفاظ واللغة • ذلك أن هذه الالفاظ من ناحية أخرى مثقلة بأشياء أخرى غير الفكرة •

فهى مثقلة الى جانب الافكار بما لايقع تحت حصر من المشاعر والصور، خذ لذلك مثلا ـ كما يقول تشارلتون ـ كلمة أم ؟ ، فهى عند المعجم دالة على فكرة مجرد لوالدة مجردة ، لا تستطيع أن تصورها لنفسك فى أم من لحم ودم ، فتقف ازاء المعنى المعجمى جامد العاطفة بارد الشعور لانه لا يعطيك الا شبحا خافتا لأم تصلح لكل انسان • وهى لهذا نفسه لا تصلح أما لانسان •

لكنك اذ تستخدم فى حياتك الخاصة لفظة «الام» ، تجدها فى ذهنك كائنا حيا ، وترى هذا الهيكل الجامد البارد الذى قدمه اليك المعجم منذ حين قد انتفض فى قلبك نابضا يتدفق عاطفة ويفيض شعورا •

ففكرة الام لم تعد فكرة وكفى ، بل نفثت فيها الحياة فخلقت بذلك خلقا جديدا •

ندع المعجم وشأنه فى تعريف الأم بالوالدة • أما أنت وأنا فى حياتنا اليومية ، فالام عندنا انسانة بعينها تحيط بها هالة وضاءة من ذكريات الطفولة ، وترمز الى ما شهدناه فى أيامنا الاولى من أماكن وأحداث ، وتفيض على وجودنا وكياننا سيالا دافقا من المشاعر الحية •

هذا مثال واحد من ألفاظ اللغة بأسرها • فهى فى المعجم جثث هوامد وهياكل جامدة ليس بها حراك ، لانها خالية من اللحم والدم •

انها — هنا — رموز لافكار • أما ان سلكنا اللفظ فى الحديث ، فقد أضحى جزءا حيا من مجرى الحياة ، أو ان شئت فقل ، انه بات قطعة من الحياة نفسها يكسوها اللحم وتجرى فيها الدماء •

وما لحمها ودماؤها الا الصور والمشاعر التى تحركها فى الاذهان ، وتثيرها فى حبات القلوب •

وهذه المشاعر وتلك الصور فى الواقع جزء من معانيها»[٣] ، فالالفاظ تحمل فى تضاعيفها الى جانب الفكرة المجردة الخالصة عددا يقل أو يكثر من الذكريات والعواطف والمشاعر •

❋ ★ ❋

(٢)

التجربة الادبية فى حقيقتها تجربة ألفاظ ، مستخدمة استخداما فنيا• أى أننا يمكننا القول ان الادب هو الاستخدام الفنى للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للالفاظ •

---

(٣) تشارلتون : فنون الادب ، ص ص ٥٠٤ من الترجمة العربية •

اللغة هى مادة الادب ــ اذن ــ ((مثلما ان الحجر والبرونز مادة النحت ، والالوان مادة الرسم والاصوات مادة الموسيقى • غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر ، وانما هى ذاتها من ابداع انسان ، ولذلك فهى مشحونة بالتراث الثقافى لكل مجموعة لغوية))(٤) •

وهنا تثار مشكلة عويصة ، هى تعريف الحد الفاصل بين اللغة الادبية وبين اللغة المادية ، مادام الادب خلافا للفنون الاخرى ليست له مادة وسيطة مقصورة عليه •

خاصة وان الادب يحتوى فعلا على فكر • كما أن اللغة الانفعالية لا تقتصر اطلاقا على الادب • ويكفى أن نشاهد حديث عاشقين أو مشاجرة عادية(٥) ، لنرى الى أى حد تتحول اللغة من حالة الاصطلاحات المادية الى مرحلة مجازية مشحونة بالكنايات والمشاعر •

هذا الى جانب أنه غالبا ((مايحدث فى لغة الحياة اليومية أن نجد الكلمة الواحدة نفسها ذات معنيين مختلفين ، ولذا فهى بالتالى تتعلق برمزين مختلفين •

أو أن نجد كلمتين لكل منهما دلالة مختلفة عن الاخرى . ومع ذلك

---

(٤) أوستن وارين ، ورينيه ويليك : نظـــرية الادب ، ترجمـــة محى الدين صبحى ، ص ٢٢ •
(٥) نظرية الادب ، ص ص ٢٢ ــ ٢٣ •

فهما تستخدمان بشكل واضح بطريقة واحدة[٦] مثلما نرى فى الفعل يكون ، فهو يستعمل بمعنى يوجد وبمعنى يســاوى وبمعنى المثول فى اللاحظــة • ومثلما نرى كذلك فى الاستعمال الماثل للافعــال : ذهب سار ومشى •

وقد تبدو التفرقــة بين لغــة الفكر ولغة الادب سهلة هينة ، على نحو ما نرى فى تحديد ريتشاردز عندما يقول «فقد تستخدم القضية من أجل الاشارة التى تحدثها سواء كانت هذه الاشارة صادقة أم كاذبة ، وهذا هو الاستعمال العلمى للغة • ولكن القضية قد تستخدم أيضا من أجل ما تولده الاشارة التى تحدثها من آثار فى الانفعال والموقف ، وهذا هو الاستعمال الانفعالى للغة • والتمييز بسيط متى ما فهمناه بوضوح • فقد تستخدم الالفاظ اما لاجل ما توجده من اشارات ، واما لاجل المواقف والانفعالاتالتى تعقب هذه الالفاظ»[٧] •

ولكنها تفرقة واضحة فقط على مستوى التنظـير ، أما عند النظر العملى فالقضية معقدة ، فنحن لا نستطيع أن نفصل فى اللفظة بين الدلالة المادية الخارجية وبين الشحنات الانفعالية المرتبطة بها •

ويضرب كولنجوود لذلك مثلا باللغة العلمية ولغة الرموز الرياضية،

---

(٦) لدفيج فتجنشتين : رسالة منطقية فلسفية ، ترجمة د• عزمى اسلام •
انظر كتابه عن لدفيج فتجنشتين ، ص ٣٧٣ •
(٧) مبادىء النقد الادبى ، ترجمة د• محمد مصطفى بدوى ، ص ٣٣٩ •

فهى مع ذهابها فى التجريد الى أقصى مدى ، لا نستطيع أن نعزلها عن الانفعال المصاحب لها والذى يكتسبه الرمز الرياضى مع الاستخدام • فالرمز يخترع لتحقيق غاية علمية محضة • ويفترض أنه لا يتصف على الاطلاق بأية خاصة تعبيرية عن الانفعال • الا أنه بمجرد شيوع استخدام رمزية معينة والاحاطة بها ، فانها تستعيد ثانية قدرتها على التعبـــير عن الانفعال الذى تتصف به اللغة بمعناها الحق •

«ولنفترض أن أحدا من الناس قد نطق بكلام علمى قائلا على سبل المثال : ان التركيب الكيمائى للماء هو «يد ٢ أ»• فى هذه الحالة ستبين نبرة صوته وسرعة اتجاهه الانفعالى تجاه الفكرة التى عبر عنها ، فى صورة يستطيع ادراكها أى مستمع يقظ •

فهو ربما ضاق بهذا الكلام ، وكل ما يهمه هو الخلاص من رتابة درس الكيمياء • وفى هذه الحالة فانه سينطق الكلمات فى لهجة منخفضة بطيئـــة •

وهو قد يرغب فى أن يطبع فى ذهن تلاميذه شيئا ينبغى أن يتذكروه من أجل امتحانهم • فى هذه الحالة ، فانه سيستخدم نغمة قوية تتجلى فيها الشـــدة •

أو هو قد يشعر باثارة من هذا الكلام باعتباره نصرا للفكر العلمى الذى لم يفقد فى نظره قوته بتاتا • فى هذه الحالة ، فانه سيستخدم نغمة حية يقظة يظهر أثرها بعد خمسين سنة عندما يقول أحد الحاصلين على

شهادة فى العلوم لأى صديق من أصدقائه : لعلك تعرف أن جونز العجوز هو الذى علمنى الكيمياء بالفعل»[٨] •

وهكذا تصبح العلاقة بين اللغة وشحنتها الانفعالية علاقة تلازم فهما فى الواقع عنصران فى تجربة واحدة لا تتجزأ ، يكونان النسيج الذى يتألف منه التوقعـات والاشباعات ، أو خيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع[٩] •

* ★ *

(٣)

الوظيفة التعبيرية للغة — اذن — ليست قاصرة على لغة الادب • فللغة اليومية أيضا وظيفتها التعبيرية ، كما أن اللغة العلمية أيضا لاتخلو من هذه الظلال الانفعالية المرتبطـة بالوظيفة التعبيرية • الا أن هذه الوظيفة التعبيرية ليست أساسية فى اللغة اليومية واللغة العلمية ، على حين أنها أساسية ورئيسية فى اللغة الادبية ، ولذلك كانت اللغة الادبية أشد ايغالا فى البنية التاريخية للكلمة من اللغـة العلمية واليومية ، هذا الى جانب أن الوعى بالاشارات فى اللغة اليومية لا يبدو واضحا الا نادرا،

(٨) روبين جورج كولنجوود : مبادىء الفن ، ص ٣٣١ ٠
(٩) أنظر وارين و ويليك : نظرية الادب ، ص ص ٢٤ ـ ٢٥ ٠

على حين أننا فى لغة الادب نجد أن هذا الوعى يأتى بكثـير من التعمد والتنظيم[10] •

وهذا التوظيف الانفعالى للغة ، قريب مما يقرره علماء اللغة وعلماء الانثروبولوجيا عند حديثهم عن نشأة اللغة الاولى •

ففى هذه النشأة ، لم يكن هناك فاصل بين الدالة والمدلول • فكل شىء هو موجود باسمه •

وقد تفرعت عن ذلك اعتقادات سحرية مختلفة ، منها أن الذى كان يعرف اسم عدوه ، كان بهذه المزية يتزود بقوة سحرية تسهل له التغلب عليه • فكان السحرة يدعون الملائكة والشياطين بأسماء هى فى معتقدهم التى تجعل هذه المخلوقات الرهيبة غير المرئية تطيعهم •

ومن هنا ارتبطت الكلمة بالمدلول ارتباطا سحريا ، فكانت لها قـوة سحرية خاصة •

وهكذا حاول الانسان أن يعرف العالم يوم أن عرف اللغة ، ويوم أن أدرك قوة الكلمة عرف السحر ، وعرف الادب خاصة الشعر • فالادب استكشاف دائم لعالم الكلمة ، أو هو استكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة[11] •

---

(١٠) نظرية الادب ، ص ص ٢٤ ـ ٢٥ •
(١١) أنظر الفصل الخاص باللغة الانفعالية وارتباطها بالسحر واللغة الصورية فى كتابنا لغة الشعر العربى الحديث •

ان أولى مميزات الاديب ، هى قدرته على استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية •

وهكذا تصبح الكلمات والعبارات صورا ايحائية ، وفى هذه الصور يعيد الاديب الى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية •

والاديب الفنان فى محاولته المستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة فى الحياة ، والكشف عن صورة هذه الجوانب الجديدة داخل وعيه الفردى والجماعى ، وعن صورتها المنصهرة مع مكونات لاوعيه ، يحاول باستمرار الكشف عن لغة جديدة •

فكل تجربة لها لغتها الخاصة بتطور الصورة الذهنية للدلالة من حيث علاقتها بظروف معينة وأفكار وتصورات وآراء وقضايا تتشكل باستمرار تشكلا يتناسب مع واقع الحياة المتغير •

❋ ★ ❋

(٤)

اللفظة أو الكلمة فى الادب اذن صورة تعبيرية حية ، ترتكز على طاقة هائلة من المشاعر والانفعالات ، وتفجر هذه الطاقة — أيضا — على نحو ما أوضحنا •

ونضيف لما تقدم شيئا آخر ، له أهميته فى استعمال الاديب لالفاظ اللغـــة •

ذلك أن اللفظة فى حقيقتها «نسيج متشعب من صور ومشاعر انتجتها التجربة الانسانية وبثت فى اللفظة فزادت معناها خصبا وحياة»[١٢] فالالفاظ التى نستعملها ليست وقفا على تجارب حياتنا فحسب • فقد «تداول أسلافنا هذه الالفاظ ، وكان كل انسان فى كل مرة يستخدم فيه لفظا من الالفاظ يبث فى ثناياه شيئا من المعنى •

وهكذا ، فكلما أمعنت الكلمة فى القدم ، أو كلمـــا ازدادت الكلمة تداولا ، كانت أثقل شحنة بتجارب الناس فى حيواتهم • أو بعبارة أخرى، كانت أملأ بحياة الناس الذين اتخذوها أداة التعبير عما فى نفوسهم • هكذا تفعم اللفظة بالحياة كما عاشها الناس ، تتداولها الاجيال المتعاقبة ، فيقطر كل جيل تجاربه الخاصة من حياته الخاصة •

ان أول ما يميز الاديب عن سائر الناس ، قدرته على أن يستخرج من اللفظة المعينة عددا من المعانى يعجز عن استخراجه سائر الناس»[١٣] هكذا نستطيع أن نقرر مع تشارلتون أن للالفاظ تأثيرا عجيبا فى الاديب ، فهى تتفجر فى نفسه كأنها القنبلة المشحونة ، فتخرج كل ما تحتويه فى جوفها من صور ومشاعر وتجارب •

---

(١٢) تشارلتون : فنون الادب ، ص ٨ •
(١٣) فنون الادب ، ص ص ٧ ــ ٨ •

انهـا تنحل فى نفسه ، فتخـرج مكنونها الذى اختزنته على مـر الدهور»[14] .

* ★ *

والاديب عندما يستخدم الالفاظ ، يسلك عادة واحدا من طريقين :

فهو اما مقيد بالحدود المألوفة المعروفة وهو الاديب الاتباعى الذى يسير فى حدود المباشرة والوضوح والتقنين والعـلاقات المتماثلة وهذا أديب يستعمل اللغة فى وضوح ظاهر .

أما الطـريق الاخر ، فهـو الطريق الذى يسلكه صـاحب العقلية الابتداعية الذى تتحول الالفـاظ بين يديه الى رموز توحى بالمعـانى والمشاعر دون أن تحددها ، فتصبح الالفاظ عنده غريبة نادرة مبهمة . تماما كالوعاء الملىء بمادة مجهولة ، لاندرى على وجه التحديد والدقة أى شىء يحتوى[15] .

* ★ *

الالفاظ اذن فى الادب ليست مصطلحات عقلية خالصة ، ولكنها الى

---

(١٤) المرجع السابق ، ص ٨ .
(١٥) نفس المرجع ، ص ١١ .

جانب معانيها العقلية محصول من العواطف الانسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية ، التى تجمعت حول تلك المعانى على مر الدهور بفعل ما مرت به الانسانية من تجارب •

وعلى الاديب الحق أن يدرك ما للالفاظ من قـوة لا تفسر بالعقل فحسب ، ولكنها تفسر كذلك بالقلب والخيال • «فاذا ما تردد تلفظة فى ذهنه ، كان لها أصداء مدوية فى دخيلة نفسه ، لانها تسكب مكنونها كله فيسرى فى كيانه ، ويكشف لخياله فى سريانه هذا مناظر الماضى وذكرياته ، فيستعير المشاعر التى كانت هذه الالفاظ قد أثارتها فى نفس الناس فى شتى تجارب الحياة»[١٦] •

انه يحاول أن يترك الالفاظ تفرغ شحنتها حيث يديرها فى ذهنه حتى تتفجر مكنوناتها وتزدحم الصور فى نفسه ، فيدعها تتمخض عما شاءت من المعانى والذكريات باسطة تجربة انسانية حية ، للقارىء أن يتخذ منها تجربة كسائر ما تمده به الحياة من تجارب أو أن يجعلها موضعـا لتفكيره وتأمله فتكون له مادة يكون منها فى النهاية فلسفته الخاصة به •

«هكذا تصبح مهمة قارىء الأدب أن ينفذ — بالتالى — الى معانى الالفاظ كاملة ، فلا يكتفى بمعانيها السطحية العامة ، بل يستخرج من أجوافها كل الصور والمشاعر التى ترتبط بمعانيها •

---

(١٦) تشارلتون : فنون الادب ، ص ١٧ •

ومن الطبيعى أن تختلف قدرة الناس على هذا ، الا أنه من المعروف انه كلما ازداد الانسان معرفة بالحياة والعالم ، وكلما ازدادت قدرته على تعمق الالفاظ واستخراج ما فى أحشائها من معنى مدخر •

والى جانب هذه المعرفة بالحياة ، فان قارىء الادب — أيضا — بحاجة الى أن تكون لديه القــدرة على الشعور ، حتى يستطيع أن يصل الى العناصر الشعورية والعاطفية فى العمل الادبى •

ويتطلب هذا من القارىء أن يقرأ العمل الادبى فى تدبر وأناة ، بحيث يمارس تجربة نفسية مارسها الاديب ، ويحيا حياة عاشها •

فالاديب يفتح للقــارىء أبوابا من الحس والشعور ومن التفكير والخيال ، وعلى القارىء أن يحيا هذا العالم لتجرى فيه دماؤه وتسرى فيه مشاعره وآلامه •

ولئن استحال ذلك بالصور المادية ، فهو ممكن بقوة الخيال ، فكلما ازداد الانسان قدرة على أن يضع نفسه بخياله فى جلد غيره ليشعر مثل شعوره ، كلما كان أقرب الى المشاركة الوجدانية الكاملة ولا سبيل الى تحقيق هذا الا بقراءة شعرية صحيحة •

(٥)

اللغة اذن هى مادة الادب ، حتى انه ليمكننا القول ان كل عمل أدبى

هو مجرد انتقاء من لغة معينة ، تماما كما أن التمثال المنحوت يوصف بأنه كتلة من المرمر شطفت بعض جوانبها[١٧] • ويسعى الاديب فى عمله الى أن يقدم سياقا لغويا ، يتركب من الكلمات المفردة — بطبيعة الحال — على نحو يحقق لها فاعلية جمالية •

فالعمل الادبى فى النهاية «نظام كلى من الاشارات ، أو بنية من الاشارات تخدم غرضا جماليا»[١٨] •

ويتكون هذا السياق الكلى — النظام الكلى — فى الغالب من وحدات المعنى التى تحدد البنية اللغوية الشكلية للعمل ، ومن الصــور والمجاز ومن التنغيم والايقــاع •

تلك هى عناصر النص الادبى ، وهى عناصر متشابكة متحدة • يتوحد فيها الشكل بالجوهر ، فيصبح مثل ثمرة البصل فى تشبيه رولان بارت الاسلوبى «حيث لا لب ولا نواة ولا قلب • ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية بعض فوق بعض • ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية ، حيث لا نهاية ولا بداية • فكلها أغشية ، وكل الاغشية لب ، والغشاء ليس له غطاء لنواة أو للب داخلى ، وانمــا هو غطاء لغشاء مثله»[١٩] •

❋ ★ ❋

---

(١٧) وارين : نظرية الادب ، ص ٢٢٣ •

(١٨) المرجع السابق ، ص ٨١ •

(١٩) انظر : الخطيئة والتكفير تأليف الدكتور عبد الله الغذامى ، النادى الادبى الثقافى بجدة ، المملكة العربية السعودية ، جدة ١٩٨٥ ، ص ١٥ •

البنية اللغوية الشكلية للعمل الادبى هو النسق اللغوى له الذى يحقق وحـدة الترابط بين المضمون والتعبير من خـلال التعرف على سمات المفردات والتركيب اللغوى التى يشكل منها الاديب عمله •

ويتم هذا من خلال استيعاب الفنـان للبنية التاريخية للغته التى يجدها بين يديه والتى تعيش فى وجدانه ، ومن خـلال استيعابه كذلك لمعانى ألفاظ لغته وما يطرأ عليها من تغيرات •

فمعنى الادب يعتمد على السياق • وذلك أن الكلمة «لا تحمل فقط معناها المعجمى ، بل هالة من المترادفات والمتجانسات •

والكلمات لا تكتفى بأن يكون لها معنى فقط ، بل تثير معانى كلمات تتصل فيهـا اما بالمعنى أو بالاشتقاق — أو حتى كلمـات تعارضها أو تنفيها»[٢٠] •

❋ ★ ❋

العنصر الثانى من عناصر السياق الادبى هو الصورة • والصورة ميزة خاصة بالادب فى مقابل «التعبير العلمى ، فبدلا من التوجه نحو منظومة من المجردات التى تعبر عنها تعبيرا متسقا منظومة من الاشارات الاحادية ، ينظم الادب نمطا فريدا من الكلمات غير قابل للاعادة • وتكون

---

(٢٠) نظرية الادب ، ص ٢٢٥ •

كل كلمة موضوعا بقدر ما هى اشارة ، وتستعمل بصورة لا يمكن لأية منظومة خارج القصيدة أن تتنبأ بها»[٢١] •

الصورة هى وسيلة الادب الى التشخيص اذن • ولها طرائق عديدة منها التشبيه والاستعارة والمجاز والرمز والاسطورة وغيرها من هـذه الطرائق التى تمكن الاديب من أن يثير بألفاظه المختارة وصوره الجيدة كل ما يمكن اثارته فى نفس القارىء من مشاعر وذكريات ، فلا يقتصر فى آداء المعنى على مجرد سرده وبسطه بطريقة مستقيمة مباشرة[٢٢] •

وقد أولى رتشاردز أهمية كبيرة للصورة وصفاتها فى الادب ، فرأى أننا فى التجربة الشعرية نجد أن الكلمات تولد أثرها عن طريق ما يرتبط بها من صور •

وتأتى فاعلية الصورة من كونها تمثيلا للاحساس ، «فالذى يضفى على الصورة فاعليتها ، ليس هو حيويتها ووضوحها بقدر ما تتميز به هذه الصورة من صفات باعتبارها حدثا عقليا له علاقة خاصة بالاحساس» اذ «يندر أن تحدث الاحساسات المرئية للكلمات بمفردها ، اذ تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة • وأهم هذه الاشياء الصورة السمعية ، أى موقع جرس الكلمة على الاذن الباطنية أو أذن العقل • وصورة اللفظ أى احساس الشفتين والفـم

---

(٢١) نظرية الادب ، ص ٢٤٠ •
(٢٢) تشارلتون : فنون الادب ، ص ٨ •

والحلق حين تلفظ الكلمة»[٢٣] •

وقد قدم لنا النقد التجريبى فى تحليله للصورة وعناصرها أسماء عديدة لانواع الصور الادبية منها الصـورة السمعية والصورة المرئية والصورة الحـرة والصورة المرتبطة[٢٤] ، والصـورة الغريزة والصورة الكثيفة والصورة الخفية والصورة المتوسطة[٢٥] •

وتعكس هذه المصطلحات ـ بلاشك ـ مدى أهمية الصورة فى الادب والتركيز عليها باعتبارها أساسا جوهريا فى العمل الادبى •

❋ ★ ❋

ويتبقى بعد ذلك الايقاع فى الادب ، باعتباره العنصر الثالث للسياق الادبى الى جانب عنصرى البنية اللغوية والصورة الادبية •

العمل الادبى فى أساسه سلسلة من الاصوات المؤدية الى معنى ، والمحركة لمشاعر والمثير لانفعالات والموصلة فى النهاية الى موقف •

وهـذه السلسلة من الاصوات هى ما يمكن أن نسميه الايقاع فى صورته البسيطة الاولى •

فالايقاع الصوتى هو الدرجة الاولى للايقاع فى الادب • وهو ايقاع

(٢٣) رتشاردز : مبادىء النقد الادبى ، ص ص ١٧١ ـ ١٧٢ •
(٢٤) مبادىء النقد الادبى ، ص ص ١٧٠ ـ ١٧٧ •
(٢٥) نظرية الادب ، ص ٢٣٩ •

يجتمع فى صورته الخاصة — فى الشعر — فى التكرار والتوقع ، وفى استخدام جرس اللفظ وما يمكن أن يدل عليه • «فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية، يهيىء الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره • اذ يتكيف جهازنا فى هذه اللحظة بحيث لا يتقبل الا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة •

فكما أن العين أثناء قراءة كلام مطبوع تتوقع بدون وعى أن يكون هجاء الكلمات كالمعتاد ، وأن تظل حروف الطباعة كما هى ، كذلك يكون الذهن بعد قراءة بيت أو بيتين أو نصف جملة نثرية مهيأ لعدد معين من التتابع الممكن ، وفى نفس الوقت يضعف من قدرته على تقبل صنوف أخرى من التتابع •

والاثر الذى يولده ما يلى فعلا يعتمد الى حد بعيد على هذا التهيؤ اللاواعى،ويتألف معظمه من التغير الذى يصيب مجرى هذا التوقع»[٢٦] •

ويتشكل هذا الايقاع الصوتى عادة من نظام تسير بموجبه الاصوات متتابعة فى فئات معادة • هذا الى جانب أن كثيرا من أصوات الالفاظ فى اللغات تعتبر فى الواقع جزءا من معناها وأحيانا كل المعنى فى الالفاظ ذات الدلالة الصوتية ، وهى فى االعربية ألفاظ أصوات المعانى والافعال مثل زئير وشقشقة وهدر وغيرها ، وهو ما يسمى عادة بالعنصر الملازم

---

(٢٦) رتشاردز : مبادىء النقد الادبى ، ص ١٨٨ ·

للصوت والعنصر المتعلق به[٢٧] •

❋ ★ ❋

من أدوات الاديب فى التعبير اذن — جرس الالفاظ ، ثم تتابع هذا الجرس فى سلسلة مضطردة فيما نعرفه بايقاع الوزن • وهذا الايقـــاع هو الصورة الأولى لما نقصده بالايقاع فى الادب ، لاننا هنا نستخدم الايقاع بصورة عامة ، ونعنى به انتظام الحركة •

بذلك لا يكون الايقاع مقصورا على الشعر والنثر المنغم — وان كانا وثيقا الصلة بالنغم — ، ليصبح مطلبا هاما فى جميع فنـــون الادب، فلا يكون مجرد انتظام الفواصل الزمنية ، بل يصبح قاعدة عامة لانتظام الحركة فى استعمال اللغة ، فيصبح هذا الايقاع مسئولا فى النص الادبى عن الربط واحداث التوازى وتنظيم الكلام • وكل تنظيم فن[٢٨] وترتبط هذه العناصر جميعا بعضها ببعض ارتباطا وثيقا فى نسيج «يتألف من التوقعات والاشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع» على حد تعبير رتشاردز «والكلمة الناجحة هى التى تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعها فى نفس الوقت»[٢٩] •

❋ ★ ❋

---

(٢٧) أنظر : نظرية الادب ، ص ٢٠٦ •
(٢٨) نظرية الادب ، ص ٢١٥ •
(٢٩) مبادىء النقد الادبى ، ص ١٩٢ •

(٦)

وهكذا يتضح لنا دور اللغة ووظيفتها فى التجربة الادبية • أى أننا يمكننا القول أن الادب هو الاستخدام الفنى للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للالفاظ •

فالاديب الفنان ينطلق الى العمل من وحدة عاطفية ، تكتسى بما يمكن أن يسمى بالصورة اللغوية الداخلية •

ولكى يظل الشاعر مخلصا لهذه الصورة اللغوية الداخلية ، فلابد له من أن يخترع الكلمات وأن يبدع الصور وأن يتلاعب بمعانى الالفـاظ ويوسع فى نطاقها •

وبذلك تصبح الالفاظ لدى الاديب وسيلة للتعبير والخلق ، موسيقاه وألوانه وفكره ومادته التى سوى منها كائنا ذا ملامح وسمات ، كائنا ذا نبض وحركة وحياة •

ويتحدد بهذا المفهوم الخلق الادبى ، بأنه سيطرة الاديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه •

وتتكون من هذا كله بعض مكونات الخبرة الفنية للاديب • فالفن

فى أساسه خبرة ، لذلك كان من الطبيعى أن يختلف الناس اختلافــا بينا فى القدرة على استخراج مكنون الالفاظ من معان ومشاعر وصور •

فكلما ازدادت معرفة الفنان بالحياة والعالم ، ازدادت قدرته على تعمق الالفاظ واستخراج ما فى أحشائها من معنى مدخر[٣٠] •

---

(٣٠) تشارلتون : فنون الادب ، ص ٢٧ •

الفصل الثالث

الأدب مفهـوم عن الخـبرة



ربما كان أرسطو هو أول من أشار الى الصلة بين الفن والمعرفة ، مفرقا فى هذا الصدد بين المتلقى العادى فى معرفته العـادية والمتلقى الفيلسوف .

رأى أرسطو أن المحاكاة مصدر من مصادر المتعة عند الانسان ، ويتضح هذا من خبراتنا بالاعمال الفنية ــ أى أعمال المحاكاة[1] .

فنحن نتأمل هذه الاعمال بقدر كبير من المتعة ، فى حين أن نفس هذه

---

(١) انظر د. رشاد رشدى : نظرية الدراما ، ص ٣ .

الاشياء دون أن تحاكى أى كما نراها فى الحياة لا تكون مصدرا لمتعة ، بل على العكس قد تكون مصدرا من مصادر الالم • «وتؤيد التجربة صدق هذه المسألة • فقد تقع أعيننا على أشياء يؤلمنا أن نراها كجثث الموتى وأشكال أحط الحيوانات وأشدها اثارة للتقزز • ومع ذلك فنحن نسر حين نراها محكية حكاية صادقة فى الفن • وتزداد متعتنا بها حين تتوفر الاصابة فى المحاكاة»[٢] •

والسبب فى هذا يرجع الى أن المحاكاة وسيلة من وسائل المعرفة «فالتعلم أعظم لذة طبيعية»[٣] •

ويرى أرسطو أن هذه المعرفة ليست قاصرة على خاصة الناس ، بل هى حظ مشاع بين الناس جميعا ، عـامتهم وفلاسفتهم ، الا أن عامة الناس يحصلون على المتعة بطريقة عابرة قاصرة ، فالمعرفة التى تزود بها الفنون الرجل العادى — هنا — هى معرفة تنبع من التعرف على أشياء واضحة لدى المشاهد ، ولذلك فهى معـرفة وقتية وزائلة • أما معرفة الفيلسوف ، فهى أكثر عمقا وأقوى أصالة •

أما سبب اللذة المتحصلة من هذه المعـرفة الفنية ، فترجع الى أن الانسان برؤيته لصورة ما — مثلا — يتعلم ، فيستدل — فيقع على معانى الاشياء • فاذا فرضنا أن الشىء المحكى لم يكن رآه الناظر ، فان لذته

---

(٢) كتاب الشعر لارسطاليس ، ترجمة د• احسان عباس ، ص ٢٦ •
(٣) المصدر السابق ، ص ٢٧ •

بالنظر الى الصور لا تنشأ من المحاكاة ولكن من الاتقان أو الالوان أو ما شاكلها من أسباب»[٤] .

وبهذا أوضح أرسطو حقيقتين ، الاولى ان المعرفة نابعة من خبرتنا التى نتجت عن التجربة ، والثانية أن الفن — من ناحية أخرى — وسيلة من وسائل المعرفة وتعميق خبرتنا بالحياة .

فالفن اذن وثيق الصلة بطبيعة الانسان باعتباره كائنا مفكرا ، يسعى الى بلوغ الحقيقة بوسائل منها الفن .

وتتميز هذه الحقيقة الفنية بأنها «ليست حقيقة خاصة بصــلات بين الاشياء بل هى حقيقة ادراك ماهية الواقعة المفردة .

فالحقائق التى يكتشفها الفن هى تلك الاشياء الفردية القائمة بذاتها والتى تصبح من وجهة نظر الفهم « الاطراف التى يضطلع الفهم بتقرير الروابط التى تربط بينها أو ادراكها .

ويتميز كل شىء من هذه الاشياء الفردية عندما يكتشفه الفن ، بطابعه المفرد المشخص المكتمل الذى لم يتعرض الى أى تجريد بفعل الفهم ، فهو يمثل تجارب لم يتحدد فيها بعد ، ما يخص التراث وما يخص العلم الذى تحيا فيه الذات»[٥] .

---

(٤) كتاب الشعراء لارسطاطاليس ، ص ٢٧ .
(٥) كولنجوود : مبادىء الفن ، ص ٣٥٩ .

فالفن اذن معــرفة ، والمعــرفة خبرة تعتمد على خبراتنا السابقة وتستمد من رصيد خبراتنا أسباب الابداع والتلقى • وهذا هو الاساس فى نظرية ديوى حول مفهومه للفن •

❋ ★ ❋

لقد حاول ديوى John Dewey أن يخلع على الفن صبغة نفعية عملية وظيفية ، وأن يسبغ على الخبرة الانسانية بصفة عامة طابعا جماليا، حين ربط بين الفن والتجربة أو الخبرة))[٦] •

أراد ديوى أن يوسع من مفهوم الخبرة الجمالية ، لكى يجعل منها ظاهرة بشرية عامة تصاحب شتى خبراتنا اليومية العادية ، فرأى أن بذور الخبرة الاستطيقية كامنة فى صميم خبراتنا اليومية العادية ، ذلك أن كل خبرة تنطوى على ضرب من الايقاع ، وتفضى الى خفض للتوتر نتيجة للاشباع وهذا يمدنا فى النهاية بضرب من الرضــا أو اللذة أو الامتاع[٧] • ولهذا اصطبغت شتى خبرات المجتمع العملية والاجتماعية والتربوية فى كل زمان ومكان بصبغة جمالية واضحة ، كما يظهر بوضوح من دراسة آثار المجتمعات القديمة وعاداتها وأنظمتها وصناعاتها وشتى

---

(٦) د• زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ص ٢٠٦ ــ ٢٠٧ •

(٧) أنظر د• زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ٢٠٧ وكذلك الفصل الخاص عن فلسفة الفن عند ديوى فى كتابه : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ١٠٥ وما بعدها •

مظاهر انتاجها[٨] فالخبرة الجمالية عند ديوى وثيقة الاتصال بالحياة العملية أى بالحضارة وبذلك أثبت ديوى للخبرة الجمالية قيمة عملية نفعية بمعناها الواسع •

هكذا كانت الخبرة الجمالية عند ديوى مظهرا لحياة كل حضارة ، وسجلا لها ولسانا ناطقا يخلد ذكراها ويحفظ أمجادها[٩] •

وتبعا لهذا فان «القوة التعبيرية التى يمتاز بها الموضوع الفنى انما ترجع الى انه ينطوى على تداخل تام للمواد المتقلبة والمواد الفاعلة ، مع تضمنه فى الوقت نفسه لعملية اعادة تنظيم المادة المحصلة من الخبرة أو الخبرات الماضية»[١٠] •

❋ ★ ❋

قد نتفق مع ديوى فى كثير من آرائه ، لكننا فى النهاية لا نريد أن نأخذ بمجمل نظرته البرجماتية التى تجعل من الفن — على حد تعبير الدكتور زكريا ابراهيم — مجرد نشاط أدائى فى خدمة بعض الغايات الاجتماعية أو الحيوية أو الحضارية ، وكأن الخبرة الجمالية هى مجرد ادراك حسى نافع أو سار»[١١] •

---

(٨) مشكلة الفن ، ص ٢٠٨ •
(٩) جون ديوى : الفن خبرة ، ص ٥٤ من الترجمة العربية •
(١٠) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ١٢١ •
(١١) فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ١٣٢ •

فنحن أميل الى النظر لمفهوم الخبرة فى ضوء مقولة كولنجوود عن الفنان «ذلك الانسان الذى استطاع معرفة نفسه ومعرفة انفعاله • وهذا يعنى أيضا معرفته لعالمه ، أى المرئيات والاصوات وما شابه ذلك ، التى تكون مجتمعة تجربته الخيالية الشاملة •

وهـاتان المعرفتان فى نظره معـرفة واحدة ، لان هذه المرئيـات والاصوات تبدو له مغمورة فى انفعال تأمله لها • فهذه المرئيات والاصوات هى لغة الانفعال التى أفصح بها عن نفسه للوعى • وهذا يعنى أن عالمه هو لغته ، وما يفصح عنه هو افصاح عنه فى ذاته»[١٢] •

وبذلك يكون الفن قدرة ابداعية «يستقدم الفنان بمقتضاها الى عالم الوجود مخلوقات جـديدة لم تكن منتظـرة ، أو لم يكن وجـودها فى الحسبان[١٣] •

❋ ★ ❋

الفن اذن خبرة ، تستوى فى هذا تجربة الابداع وتجـربة التلقى والنقد • والخبرة هنا هى مجمـوع الضرورات التى تفرض نفسها على الفنان بوصفها معيارا وسندا يستعين بها فى صميم تجربته الاستطيقية[١٤]

---

(١٢) كولنجوود : مبادىء الفن ، ص ٣٦٢ •
(١٣) انظر : Souriau نقلا عن د• زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ٣١ •
(١٤) مشكلة الفن ، ص ٢٩ •

وهذا يعنى أنه لابد من المعرفة فى تجربة الخبرة الفنية • وبقدر هـذه المعرفة يكون التعامل مع العمل الفنى فى عمليتى الابداع والتلقى •

فالعمل الفنى فى حقيقته كتاب مفتوح تقرأه بحجم ما لديك من علم ومعرفة أى بقدر خبرتك • وأيضا يتحدد حجم وقيمة هذا العمل بمدى ما يمكن أن يكون قد استند عليه من معرفة أو علم ، أى من خبرة فنية ، فالخبرة هى المسئولة عن الابداع أولا ، ثم عن التلقى ثانيا • وهمـا عمليتا معرفة وان اختلفت معرفة التلقى عن معرفة الابداع قليـلا فى الدرجة والنوع والعمل •

ففى عملية الابداع يتشكل العمل الفنى داخل خبرة الفنان بطريقة لا واعية وواعية فى نفس الوقت •

فالفنان لا يقصد قصدا واعيا مباشرا الى تخليق العمل على هـذا النحو أو ذاك ، وانما يتشكل العمل فى داخله من خلال نظام خاص فى الاختيار والتوفيق وهو نظام يعمل بطريقة محكمة فى داخل الفنان •

أما فى عملية التلقى والنقد ، فيتم كل شىء بطريقة واعية اعتمادا على خبرة التلقى عند القارىء أو المشاهد أو المستمع •

وتتشكل خبرة الفنان المبدع من معرفته وحسه وحساسيته • وبقدر حجم هذه الخبرة لديه وبقدر طاقته الابداعية فى توظيف هـذه الخبرة وبقدر العـلاقة بين حجم الخبرة وبين طـاقته الابداعية يكون العمل

الابداعى ثمرة نهائية لمحصلة تجارب وخبرات المبدع •

* ★ *

ففى ظل حضارة العصر المتشابكة ، والتى تتسم بكثرة الذيوع وسرعة التنقل ، يصبح من العسير أن يكتفى الفنان بالموهبة الابداعية وأن يعتمد على العقلية الابداعية •

انه مطالب أولا بأن يحيط بتصورات عصره وبمنهجه فى التعرف • كما أنه مطالب بالتعرف على فلسفات العلوم المتصلة بالانسان وبحيـاة الانسان ووجوده • بمعنى أن عليه أن يحيط على الاقل بالتصورات العامة لحضارة عصره •

والى جانب هذا فالفنان محتاج الى معرفة بالتقاليد الفنية وأسرار الصنعة الخاصة بفنه وأيضا بالفنون الاخرى •

فالمسافة بين الانواع الفنية لم تعد قائمة بين الفنون المعاصرة ، بل على العكس تداخلت بقدر سمح لها بانعكاسات تأثيرية كبيرة •

وهذه المعرفة تتطلب منه من ناحية أخرى أن يكون عارفا بميراث الانواع الفنية فى خبرة الاجيال الماضية •

أيضا على الفنـان المبدع أن تكون لديه مشاركاته الواعية لتجربة

الجماعة مما يمكنه من اكتساب معرفة خاصة تشكل حساسيته فى التعامل مع قضايا وقوانين الواقع •

ثم تتشكل هذه الخبرات المعرفية داخل عبقرية الابداع ، فتكون تجربة فنية ابداعية •

هنا يأتى التلقى وخبرته المعرفية هو الآخر ينبغى الا تقل عن خبرة المبدع • بل ربما كانت تتسم بالاتساع والشمول ، خاصة بالنسبة للمتلقى غير العادى •

وهنا تفرق بين نوعين من المعرفة : معرفة الرجل العادى أو المعرفة فى خبرتنا اليومية • ومعرفة فوق العادى ، وهى المعرفة التى تحـاول التفسير والتعليل والتنظير •

ولما كانت هذه المعرفة الاخيرة غير متوفرة لدى الجميع بقدر يسمح لهم بتلقى التجـربة الفنية ، ظهـرت مقولة الناقد الوسيط بين المبدع والمتلقى ، والذى يقوم بدور الانتقال المكمل للخبرة الى المشاهدين نتيجة ارتباطه الوثيق باللغة المتداولة بينه وبين الاديب المبدع • ذلك أن الصلة بين الفنان والمتلقى هى صلة الحساسية ، وهى عند الفنان «قدرته على امتلاك التجربة وطرق تفكيره وشعوره وربطه بين الاحداث» وهى بلاشك أكثر ارهـافا من تلك التى يتميز بها أغـلب المتلقين ، الا انه اذا كانت حساسية المتلقى أو الناقد من نفس الطراز ، فان اللغة المشتركة والمتداولة

بينهمـا تصبح تعبـيرا عن الحساسية المشتركة على نحـو أوثق صلة وارتباطا»[١٥] •

* ★ *

الفن اذن خبرة ، والخبرة معرفة ، فلابد للعمل الفنى من أن يكون ثمرة لعملية منهجية خـاصة يتم بموجبها تنظيم العناصر المكونة للعمل والمعيدة له فى عملية التلقى •

وتتشكل هذه العملية المنهجية من خبرة الفنان المعرفية النابعـة من تجربته ، كما تتطلب فى حالة التذوق والمشاركة الفنية خبرة معرفية فى نفس المستوى على الاقل •

وتؤدى هذه المعـرفة الى وجود لغة شائعة بين الفنـان والمتلقى «فالعمل الفنى الجاد ضرب من المحال فى مجتمع ليس فيه فهم شائع للمفاهيم»[١٦] •

«فالتجربة الجمالية لا تقتصر على الخلق والابداع ، وانما تشمل التذوق والمشاركة الفنية •

فليس الفن مجرد خلق لصور أو ابداع لأشياء ، وانما هو أيضـا

---

(١٥) أنظر : ريموند ويليمز : المسرحية من ابسن الى اليوت ، ترجمة د٠ فايز اسكندر ، ص ص ٣٥ ـ ٣٦ ٠

(١٦) ريموند ويليمز : المسرحية من ابسن الى اليوت ، ص ٣٦ ٠

نشاط تتولد عنه منتجات تصلح لان تكون بمثابة منبهات أو مؤثرات تثير لدينا بعض الاستجابات المرضية»[١٧] •

لذلك فالنقد الادبى ، كما نريد أن نوضح ، هو الآخر فن من فنون الادب ، يتفق مع سائر فنون الادب فى الخطوط العامة التى تكون نظرة جمالية ، ويختلف عنه بعد ذلك فى تفصيلات خاصة بالبناء والعناصر •

---

(١٧) د٠ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ٣١ ٠



الفصل الرابع

النقـــد فـــن أدبى



النقد كما اتضح لنا من خلال الفصول السابقة ، فن من الفنون ، وهو فن «ينتج أو يفيد فى الانتاج»[1] ويقوم على تفسير العمل بدراسته والكشف عن جوانب النضج فيه وتمييزه بالشرح والتحليل ثم الحكم عليه بعد ذلك .

وهذا يعنى مجموعة من الحقائق التى تحدد اطار المفهوم وتكون مجال الخبرة الخاصة بالناقد .

---

(١) بندتو كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ، ص ١١ .

من هذه الحقائق العلاقة القائمة بين النقد وبين سائر الفنون ، وبينه وبين العلوم الانسانية •

ومنها الذوق الفنى الذى يعتبر أساس العملية النقدية ومنها المعرفة التى تنقل الذوق من الخاص الى العام ، والتى تشكل أمام الناقد الاسس العلمية لتفسير العمل الفنى وكشف جـوانب نضجه الفنى من خـلال الشرح والتحليل •

أما الحكم فيستند غالبا على الاتجاه الفنى الخاص بالناقد والذى تتأتى معرفته من النظر فى تاريخ فلسفة التذوق الجمالى والمذاهب الفنية•

*** ★ ***

فاذا أردنا أن نبدأ بالتعريفات ، فهى كثيرة كثرة المذاهب والاتجاهات الفنية ، كما أنها تغرقنا فى فوضى المصطلحات التى فقدت الدلالة المحددة مع شيوعها وتداولها ، هذا على الرغم من بساطة الموضوع المتناول على حد تعبير رتشاردز •

فما علينا «الا أن نفتح كتابا من الكتب ، أو أن نقف أمام لوحة فنية أو نستمع الى قطعة موسيقية أو نبسط سجادة أمامنا أو نصب لأنفسنا بعض النبيذ ، واذا بالمادة التى يشتغل بها الناقد ماثلة أمامنا فى غزارة ووفرة بالغتين» «هذا فضلا عن أن الاسئلة التى يسعى الناقد الى الاجابة عنها لا تبدو مع تعقيدها على درجة بالغة الصعوبة •

فالاسئلة الجوهرية التى يطالب النقد بالاجابة عنها لا تعدو ما يلى : ما الذى يضفى قيمة على تجربة قراءتنا لاحدى القصائد ؟ وما الذى يجعلها أفضل من غيرها من التجارب ؟ ولماذا نفضل لوحة فنية بالذات على غيرها ؟ وعلى أى نحو يجب علينا أن نستمع الى قطعة موسيقية بحيث نستطيع أن نحظى بأكثر اللحظات قيمة ؟ ولماذا نعتقد أن رأيا معينا فى نتاج فنى يفوق غيره من الآراء ؟ .

ثم هناك أسئلة أخرى يلزم الاجابة عنها قبـل طرح هذه الاسئلة السابقة ، وتتصل هذه الاسئلة الاولية بماهية الفن وماهية القيمة وامكان المقارنة بين التجارب المختلفة»[٢] .

* ★ *

عرف النقد خلال تاريخه الفنى مجموعة من التعريفات ، ربما كان أشهرها الرأى الذى اعتبر النقد حاكما أو قاضيا ، والرأى الذى رأى فى النقد تأويلا وشرحا .

فى الرأى الاول ، كان المطلوب من الناقد أن يوجه الحيــاة الفنية ويرشدها من خلال الحكم على العمل وفقا لمعايير فنية نقدية وكان ذلك فى ظل فنون الحضارات المستقرة المحافظة التى سيطر عليها الطـابع العقلى .

---

(٢) ا٠ ا٠ رتشاروز : مبادىء النقد الادبى ، ص ص ٤٢ ـ ٤٣ .

وقد تعرض هذا الرأى للتغيير فى ظل الفلسفات الفردية وغلبة الطابع الذاتى على الشكل الحضارى ؛ ومن هنا سمح النقد لمعايير الذات أن تتدخل ، فأصبح تأويلا وشرحا يفسر لنا معطيات التجربة الفنية ويهىء الناس لتذوق ما فى الاثر الفنى •

وهكذا اتجه النقد الى اعادة تكوين الآثار الفنية من خلال ذوق فنى يستند على خبرة معرفية ، وأصبح بالتـالى «الفن والشرح التاريخى والذوق وغيرها من مكونات الخبرة الجمالية كلها ، مقدمات للنقـد تعين على اعادة الصور التعبيرية والاستمتاع بها»[٣] •

والواقع أن النقد الفنى فى حقيقته كل هذا • فبعيدا عن تفصـيلات المناهج والاتجاهات ، سنجد أن النقد الادبى هو عرض الآثار الادبية والحكم عليها[٤] • أى أنه الفن الذى يدرس ويميز الاساليب الادبية[٥] للكشف عن جوانب النضج فيها وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل • ثم يأتى بعد ذلك الحكم عليها[٦] الذى يكشف عن الهدف الهام من كل هذه العمليات وهو توضيح الاعمـال الفنية وتصحيح الذوق[٧] وذلك من خلال نظريات القيمة المختلفة التى يعمل بمقتضاها •

---

(٣) كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ، ترجمة سامى الدروبى ، ص ١١٥ •

(٤) د• أحمد كمال زكى : النقد الادبى الحديث ، ص ٦ •

(٥) د• محمد مندور : فى الادب والنقد ، ص ٦ •

(٦) د• محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ، ص ٣ •

(٧) ت• س • اليوت : مهمة النقد ، مقالات فى النقد الادبى ، ترجمة د• لطيف الزيات ، ص ٢٣ •

الشرح والمقــارنة والتحليل اذن هى الادوات الاساسية فى النقد الادبى[٨] .

وتمثل هذه الادوات الاساس المعرفى فى النقد ، وذلك الى جــانب أساسى هام آخر هــو الذوق .

فالنقد الادبى أساسه الذوق والمعــرفة ، حيث يتم نقــل التجربة الشعورية فى عملية التذوق من الخــاص الى العام ومن المحدود الى الشــائع .

فمع أن الناقد يعرف أنه معنى من الناحية النظرية بأشياء موضوعية، الا أن امكانية تصور اتفاق بشأنها بين جميــع المؤهلين تأهيلا صحيحا للحكم أمر صعب التسليم به .

وهو شىء طبيعى ، يعود بطبيعة الحال الى العنصر الشخصى الذى تمر به التجربة الادبية فى مرحلة القراءة التذوقية الشخصية .

وهكذا نجد أن الناقد الادبى عندما يقوم بابداء الرأى ، فــان هذا لا يعنى بطبيعة الحال اتفاقه مع غيره من النقاد ، حتى حول الاسس التى اعتمد عليها فى هذا الرأى ، بل ان هذا الاتفاق غير وارد أصلا .

كذلك فــان تباين الاسس فى النقد الادبى لا يعــود الى مشكلات

(٨) T. S. Eliot : Criticism, in Selected Prose, P. 18.

فلسفية لم تحل «فهو لم ينبعث من الاختلافات القائمة بين نظريات الفن المتنافسة • اذ هو قد انبعث فى مرحلة من الفكر سابقة لظهور أية نظرية استطيقية كانت» •

فالناقد يعمل ابتداء «فى عالم ما يعنيه أغلب الناس عندما يتكلمون عما فى لوحة مصورة أو قطعة أدبية من اجادة ، هو أن هذه الاشياء تطيب لهم ، وأنها بعثت السرور فيهم»[٩] •

وهذا هو الذوق الخاص ، وميدانه الاختلاف والتفاوت •

وهذا الذوق النقدى وان كان وسيلة للادراك كما يقول مندور ، الا أنه ليس وسيلة للمعرفة التى تصح لدى الغير • «فالذوق عنصر شخصى والمعرفة ملك شائع • والملكة التى يستحيل بها الذوق معرفة هى ملكة التفكير • فبالفكر ندعم الذوق وننقله من خاص الى عام»[١٠] •

❋ ★ ❋

ويتكون هذا التفكير الادبى النقدى فى الغالب من عدة مصادر منها التقاليد الادبية الخاصة بكل فن من فنون الادب وهو ما يسمى عـادة بأصول التأليف الادبى ، ومنها اللغة باعتبارها المظهر التسجيلى للتجربة

---

(٩) كولنجوود : مبادىء الفن ، ص ١١٧ •
(١٠) د• محمد مندور : فى الادب والنقد ، ص ٧ •

فى مستوى الوعى ، ومنها أيضا ثقافة واسعة بالفلسفات الجمالية والعلوم الانسانية والاسس الفلسفية للعلوم التجريبية والرياضية •

فالنقد الادبى فى الواقع مناقشة الاساليب الادبية بالاستعانة بأسباب العلم والفلسفة والدين والاستاطيقا والانثروبولوجيا والميثولوجيا(١١) وغيرها من العلوم •

ومن مصادر التفكير الادبى النقدى كذلك ، الموروث الادبى والفنى•

* ★ *

لقد تحدثنا فى فصل سابق عن مادة العمل الادبى وبنيته ، وأوضحنا من خلال حديثنا كيف أن هذا الشكل الداخلى للعمل الادبى يخضع — مع ما فيه من حرية — الى مجموعة تنظيمات هى ما نسميه عادة التقـاليد الفنية الخاصة بكل فن ، أو أصول التأليف •

ويعتمد النقد التقويمى اعتمادا كبيرا على أصول التأليف هـذه فى حكمه على العمل ، اذ ينظر الى العمل فى ضوء تحليل النظريات الادبية والبحث عن مقررات المعرفة المستمدة من التاريخ الفنى للجنس الادبى •

ومن أشهر نقاد هذا الاتجاه فى العصر الحديث ، الناقد الامريكى ايفور ونترز «فهو ناقد متحمس لطريقة التقويم فى النقد ، ويراها سر

(١١) د• أحمد كمال زكى : النقد الادبى الحديث ، ص ٧ •

وجود التحليل النقدى وغايته الرفيعة ، ولقد عد الخطوات التى تنتهى الى التقويم فى اسهاب ، ومنها جميعا يتألف النقد الادبى»[12] • كتب ونترز شارحـا مذهبه النقدى هذا فى كتـابه «تشريح الهراء ١٩٤٣ Anatomy of Nonsense : « أرى أن العمـلية الفنية عمـلية تقـويم أخلاقى للتجربة الانسانية بواسطة تقنية تجعل من الممكن اجراء تقويم أدق من سواه ، فالشاعر يجرب أن يفهم تجربته بمصطلحات عقلية ليعبر عن فهمه ، ويعبر فى الوقت نفسه — بطريق المشاعر التى نسبغها على الالفاظ عن نوع الشعور ومقداره ، أعنى الشعور الذى يجب أن يثيره ذلك الفهم اثارة صحيحة •

وتختلف النتيجة الفنية عن أى تجربة فجة فيما تتمتع به من ارهاف فى الحكم • وهذا الفرق كبير فى الفن الجيد ، ولكنه فرق فى المقدار لا فى النوع»[13] •

ويقصد ونترز بالتقويم الاخلاقى هنا «الجهاد للوصول الى مثال فى الشكل الشعرى» من خلال شعور معتدل تحفزه دوافع صحيحة»[14] •

على أن هذه المعرفة بالتقنية الفنية والتقاليد الادبية ، ليست موقوفة على النقد التقويمى ، بل أن الناقد بشكل عام بحاجة الى التزود بهذه

---

(١٢) ستانلى هايمن : النقد الادبى الحديث ، جـ ١ ، ص ٩١ •
(١٣) ستانلى هايمن : النقد الادبى الحديث ، ص ١٠٠ •
(١٤) نفس المرجع ، ص ١١٨ •

المعرفة حتى يتمكن من اعطاء القارىء تقويما تحليليا يعينه على اتخاذ أساس يضبط به القيم[١٥] من خلال المعرفة بقوانين الفنون وأنواعها • اذ الواقع أنه لا وجود لبنية فنية خارج الضوابط والقيم ، كمـا أننا لا نستطيع أن نفهم ونحلل عملا فنيا دون الرجوع الى القيم[١٦] •

* ★ *

كما تحدثنا كذلك عن اللغة فى الادب ، وتوصلنا الى عدة نتائج منها أن نظام اللغة والكلام مجموعة من الاعراف والقواعد المتصلة ومنها أن للغـة وظيفة مزدوجـة هما الوظيفة الذهنية وتتصـل بالفكر والوظيفة الانفعالية وتتصل بالوجدان والمشاعر ، وقلنا ان على الاديب أن يكون مدركا لهذا كله فى استعمال اللغة •

والواقع ، ان ما قصدناه بالاديب هنا ، انما كان ينسحب على الاديب المنشىء والاديب الناقد على السواء •

فاللغة أداة الاثنين لتسجيل التجربة ، بل ربما كان الناقد أكثر حاجة الى المعرفة المنظمة للغة،خاصة وان درجة الوعى فى تجربته تكون أوضح• ان عليه أن يعرف جيدا أهمية اللغة فى نقل المعانى والمشاعر باعتبارها أداة حية متغيرة ومتطورة ، وهى فى مسارها عبر الحضارات والاجيـال

---

(١٥)ستانلى هايمن : النقد الادبى الحديث ، ١٣١ •
(١٦) وارين وويليك : نظرية الأدب ، ص ٢٠٣ •

تكتنز العديد من المعانى والمصاحبات • وفى هذا يقول تشارلتون فى كتابه الممتع «فنون الادب» : «ولا تحسبن أننا وحدنا قد احتكرنا لأنفسنا الحق فى نفخ الحياة السارية فى ألفاظ اللغة بما ندسه فيها من تجارب حياتنا ، فقد تداول أسلافنا هذه الالفاظ ، وكان كل انسان فى كل مرة يستخدم فيها لفظا من الالفاظ يبث فى ثناياهـا شيئا من المعنى • فكلما أمعنت الكلمة فى القدم ، أو كلما ازدادت الكلمة تداولا ، كانت أثقل شحنة بتجارب الناس فى حيواتهم • أو بعبارة أخرى كانت أملأ بحياة الذين اتخذوها أداة للتعبير عما فى نفوسهم •

هكذا تفعم اللفظـة بالحياة كما عاشها الناس • تتداولها الاجيال المتعاقبة ، فيقطر فيها كل جيل تجاربه الخاصة من حياته الخاصة»[١٧] •

❋ ★ ❋

وموقف الناقد من العلوم الجمالية والانسانية هو نفس موقف الاديب المبدع ، مع وجود قصد واع لتحصيل هذه العلوم وتوظيفها بالتالى فى تجربة التلقى •

وهذا ما عناه ستانلى هايمن ، حين عرف النقد الحديث بأنه «استعمال منظم للتقنيات غير الادبية ولضروب المعرفة — غير الأدبية أيضا — فى

(١٧) ص ٧ من الترجمة العربية •

سبيل الحصول على بصيرة نافذة للادب))[١٨] •

ونضيف الى كل هذه المعرفة ، معرفة أخرى بسائر الفنون •

فكلمة منظم التى استعملها هايمن هنا ، يعنى منها القصد المستهدف المنهجى ، فلا تكون مجرد توظيفات عفوية عارضة •

وقد أفرد هايمن لهذه المعرفة عدة صفحات ، أشار فيها الى أن أكثر ضروب المعرفة أهمية للنقد هى العلوم الاجتماعية التى تدرس الفرد عاملا فى جماعة ، اذ الادب بعد كل شىء أحد الوظائف الاجتماعية عند الانسان ويدخل علم النفس وعلم الانثروبولوجيا ضمن الدراسات الاجتماعية •

ومنها كذلك الدراسات الادبية والدراسات اللغوية والعلوم الطبيعية والحيوية والفلسفية[١٩] •

❋ ★ ❋

ولانه لا يمكن عزل العمــل الفنى عن الموروث ، بل لابد من ربطه بالتراث وفهمه من خلاله ، كان على الناقد الاديب أن يضيف الى رصيد خبرته المعرفية هذه المعرفة •

فكثيرا ما يقودنا تحليل العمل الفنى الى الانتقال عن جنسه وأحيانا الى الحديث عن بنية مشتركة بين الفنون •

---

(١٨) النقد الادبى الحديث ، حـ ١ ، ص ٩ •
(١٩) النقد الادبى الحديث ، جـ ١ ص ص ١٠ ـ ١٦ •

فبنية العمل الفنى فى الواقع بنية كيان تاريخى تتميز بالديناميكية ، فتتغير من خلال عملية التاريخ أثناء مرورها عبر عقول قرائها ونقــادها والفنانين الاخرين ، كما أنها تعتمد كثيرا على تقارير النقاد والقراء عن تجاربهم وأحكامهم وعن تأثير عمل فنى على أعمال أخرى[٢٠] وهذا قريب مما قـــرره Mackail فى مقـــدمة كتــابه Lectures on poetry من أن ((الشعر كالحياة شىء واحد ، فهو فى جوهره مادة واحدة متصلة ، أو طاقة واحدة مستمرة ، ومن الوجهة التاريخية هو عبارة عن حركة واحدة متصلة ، أو حلقة من المظاهر المتكاملة المتتالية ، فقد كان كل شاعر من الشعراء منذ أيام هوميروس أو من قبل هوميروس حتى يومنا هذا الى حد ما وفى بعض النواحى بمثابة صوت يعبر عن حركة الشعر هذه أو طاقته))[٢١] .

فتاريخ الفن جزء من النقد الفنى بلاشك ، حيث يصبح ((أداة لتقديم وسائل الشرح))[٢٢] ، خاصة وأن تاريخ الفن جزء من تاريخ الحضارة الانسانية وهى أساس المادة المعرفية للناقد .

❊ ★ ❊

وتمثل هذه المعارف مجموع خبرات الاديب ، منشئا أو ناقدا على

---

(٢٠) انظر نظرية الادب ، ص ص ٢٠١ ــ ٢٠٢ .
(٢١) انظر رتشاردد : مبادىء النقد الادبى ، ص ٥٦ .
(٢٢) كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ، ص ١٢٤ .

السواء ، فتمتزج عند الاديب المنشىء بذاته أو بخياله الابداعى لتبدع جديدا ، وتتعاون عند الاديب الناقد من خلال ذوقه الفنى المثقف لتفسير العمل الابداعى •

وعلى هذا النحو يكون أمامنا متذوق وموضوع له مادته ومتعته الفنية • وكلها تتعاون على اصدار الحكم الجمالى الذى لا يمكن أن يكون متعسفا ، والذى لا يتحرر قط من موضوع العمل الادبى •

فهو موضوعى برغم عناصره الذاتية • يرتفع الى المستوى الجمالى الذى يستشرف الكلى فيما هو جزئى ، ويتوقف بالتالى فهمه لذلك العمل على مدى قدرته على الغاء جزئيته بقمع ذاته نفسها))[٢٣] •

وبهذا يتمكن الناقد الاديب من ((اقامة الصلة بين الادب ومادته الموروثة ، وبين الادب وأيديولوجيات العصر وبين الأدب وحياة الفنان وعلاقته بالمجتمع فى ماضيه وحاضره))[٢٤] •

فحين يواجه الناقد ((عملا أدبيا جادا يسلم فورا بأنه ازاء موضوع أستيطيقى ، ومن ثم يبدأ تقمصه الوجدانى ، ويكون قد أدرجه فى جنسه الفنى الذى ينتمى اليه •

وهو عندما يشرع فى تحليله على أساس ما يتوفر لديه من أخبـــار

---

(٢٣) د٠ أحمد كمال زكى : النقد الادبى الحديث ، ص ٤٢ ٠
(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٧ ٠

صاحبه وما يجد مثيله فى الموروث الشعبى والفنى ، يحرص على أن يفى البلاغة حظهـا من العناية بالالفاظ وعلاقات بعضهـا ببعض ورموزها والغموض الذى أشاعته فى المعانى والايحاءات التى تبعثهـا ، والبناء الايقـاعى • كما يهتم فى تحليـله بتحديد معانى العمل من حيث هى مظهـر اجتماعى تنعكس فيه الظروف الاجتمـاعية والافكار السياسية والعقائدية))[٢٥] •

فاذا تم له الكشف عن البنية الكلية للعمل ، انتقل الى تقديم هـذا الكشف فى تعبير فنى لا يخلو هو الاخر من موقف • وهو تعبير ابداعى يعتمد على الدلالات الوجدانية المدركة بطريقة حدسية ، والممتزج بالذوق النقدى الخاص والذى تحركه الدلالات الوجدانية فى التجربة بعد تناول الجوانب الموضوعية فيها •

---

(٢٥) نفس المرجع ، ص ٤٣ •

الفصل الخامس

الادب والنقـــد الادبى



النقد الادبى ميدانه الادب ، كما أن الادب هو المادة الاساسية للنقد الادبى الذى يقوم بتحليل وقع العمل الادبى فى نفس المتلقى •

«فاذا عرفنا الفن بأنه خلق لنماذج من التجربة ممتعة ذات معنى ، أو قلنا انه نسيج للتجربة الانسانية فى نماذج ممتعة ذات معنى ؛ اتضح أن الكتابة القائمة على الخيال أو الكتابة النقدية ، كليهما فن حسب هذا التعريف • والفرق بينهما أن الادب الخالق ينظم تجاربه التى استمدها من الحياة بنفسه ، استمدها من رأس النبع فى أكثر الاحوال • أما النقد

فينظم تجاربه المستمدة من الادب الخالق أى من الحياة بعد أن ينقلها الادب نقلة جديدة • واذا شئت فقل ان كليهما نوع من الشعر ، ولكل واحد منهما حظه من الاستقلال بقدر ما بينهما من اتصال»[1] •

* ★ *

لقد حاولنا خلال الفصول السابقة أن ندلل على صحة هذه المقولة ، وهى أن الادب والنقد الادبى فنان • فبدأنا حديثنا بتقديم تصور عن مفهوم الفن من خلال أشهر فلسفات الجمال فى الحضارة الانسانية ، ورأينا مدى الاختلاف بين هذه الفلسفات ، وبالتالى كثرة التعريفات التى عرفها تاريخ الفن والتى تحكم فيها اتجاه الفنان أو الناقد ، وفلسفته فى التذوق ، تلك الفلسفة التى يبدع ويتلقى من خلالها • ثم تحدثنا بعـــد ذلك عن وظيفة اللغة فى التعبير الادبى ، باعتبار الادب والنقد الادبى فنى لغـــة •

وانتقلنا بعدها للحديث عن خبرة الاديب مبدعا وناقدا ، حيث أن هذه الخبرة المعرفية والتذوقية هى رصيده الذى يستند اليه فى عملية الابداع• وتحدثنا بعدها عن النقد الادبى باعتباره فنا من فنون الادب وحددنا اطاره ووظيفته وأوجـــه التلاقى والاختلاف بينه وبين فنـــون الابداع الادبى المتداولة •

---

(١) ستانلى هايمن : النقد الادبى الحديث ، جـ ١ ص ١٧ •

وبذلك استكملنا أوجه الصورة التى أردنا أن نضعها أمام القارىء فيما أردناه من حديث حول الادب والنقد الادبى •

❋ ★ ❋

الادب والنقد اذن فنا لغة ، الاول يعبر باللغة عن تجربة ابداعه . والثانى يعيد هذا الابداع الى الوجود بدرجة وعى أكثر •

يستخدم الاديب اللغة لتجسيد تجربته الشعورية مستعينا بجملة عناصر الصياغة والتشكيل المتوفرة أمامه ، حيث «تتشابك لديه الانفعالات والافكار من الماضى والحاضر وتخلق فى نفسه ما يمكن تسميته بالادراك الفنى أو الرؤية الفنية ، بحيث يطفو الى سطح وعيه ادراك جديد لمعنى ما يحسه وما يراه ، ومن ثم فهو يعمل جاهدا حتى يتحول هذا الادراك الى عمل فنى ملموس»[٢] •

ويستخدم الناقد الادبى اللغة — أيضا — لتحليل وقع العمل الادبى فى نفس قارئه ، ثم يتعقب عناصره ومقوماته ليرى بأى هذه المقومات والعناصر أحدث العمل الادبى ما أحدثه من أثر •

ولهذا النقد الادبى قيمة كبرى لانه وقد كشف لنا عن عوامل التأثير فى العمل الادبى ، يزيد من تقديرنا له بنقل خصائصه من اللاشعور الى الشعور •

---

(٢) د· محمد عنانى : الادب وفنونه الادبية ، ص ١٤ ·

فحين نقرأ العمل الادبى قراءة النقد والتحليل — قراءة نقدية — نستكشف عن وعى وشعور قوة هذا اللفظ وأثر تلك الصورة •

وتسبق هذه القراءة التحليلية عند الناقد — فى الواقــع — قراءة اخرى ابداعية تتم بقوة الخيال وحده •

وهى قراءة هامة بالنسبة للقــراءة التحليلية ، حتى أن القــراءة التحليلية كما يرى تشارلتون ما هى الا وسيلة تزيد من تلك القراءة الابداعية الاولى قوة وأثرا[٣] •

وهكذا فلابد فى النــاقد من أن تكون لديه القــدرة على أن يعيش بوجــدانه وخياله قــراءته الابداعية للعمــل الادبى • وهو ما جعل الباحثون[٤] يقولون ان «كل ناقد يحمل هو الاخر بين جنبيه أديبا ولابد، وهذا طبيعى مادام النــاقد موكلا بالادب أو الفن ، وكلاهما موهبة • والموهبة لا يحدثك بها غير موهوب ، ولا يسبر أغوارهــا الا بصير • والبصر النافذ بالادب قصارى النقد وغاية الادب •

والناقد اذ يفتقد الموهبة الادبية أو الطبيعة الفنية ، تعتاص عنه مظان الجمال ، ولا يقع من الادب على طائل» •

أما أولئك الذين لا تتوافر لديهم الملكة الابداعية ، فلا يملكون سوى

---

(٣) تشارلتون : فنون الادب ، ص ٤٧ •
(٤) انظر : د• حلمى مرزوق : حول طبيعة الادب والنقد ، النقــد والدراسة الادبية ، ص ٣٤ وما بعدها •

المعرفة والقواعد ، فهؤلاء هم أصحاب النقد اللغوى والنقد النفسى والنقد الاجتماعى ••• الخ هذه المذاهب ، لان النقد الادبى كل هـذا وفوق هذا كما أوضحنا من قبل •

هؤلاء هم النقاد المزيفون ، يستخدمون المعايير والقواعد فى اصدار الاحكام أو حتى فى التفسير ، وان كانوا فى الواقع لا يفعلون أكثر من قياس ظاهر الاشياء •

أما النفاذ الى الاعماق لالتماس الجمال الكامن فى الاتساق الداخلى للاشياء فهذه مهمة الناقد الادبى •

فمهما «ادعى لك هؤلاء اللغويون أو أصحابهم من علمـاء النفس وعلماء الجمال • مهما أدعوا لك أنهم هم النقاد . وأسرفوا فى هذا الادعاء فاعلم أنهم يريدون أن يكابروك بفقه اللغة وعلم النفس وقوانين الجمال الجمال ليس غير •

وهى مكابرة بغير معايير الادب ، وغير العلم بأصوله وفلسفته ، لان اللغة بمعزل عن الادب شىء ، أما اذا دخـلت فى نسيج الادب اختلف حكمها وأصبحت لغة أدبية ، لا لغة لغوية اذا صح هذا التعبير»[٥] •

وقس على اللغة علم النفس والجمال وسائر العلوم التى يستخدمها

---

(٥) د٠ حلمى مرزوق : النقد والدراسة الادبية ، ص ٣٦ ٠

الناقد الادبى ، لا أن تكون هى كل عدته ، فتصبح قوانينها هى وحدها ما يحتكم اليه فى النظر الى العمل الادبى •

فالادب أو الجمال الادبى شىء وراء العلم باللغة أو تحليل النفس أو علم الجمال أو غيرها من العلوم المعنية أصلا بالوقائع المادية • فالفن كما يرى كروتشه يرفض أن يكون واقعة مادية «أن يكون — مثلا — ألوانا أو نسبا بين ألوان • أن يكون أصـواتا أو نسبا بين أصـوات أن يكون ظاهرات حرارية أو كهربائية ، أى أن يكون على الجملة شيئا مما يشار اليه بقولهم مادى •

ولاشك أن أساس هذا الخطأ ملحوظ فى الرأى العا منفسه اذ ينزع الى حسبان الفن شيئا ماديا • فان الفكر الانسانى أشبه بأولئك الذين يلمسون فقاعة الصابون ، ويودون أيضا لو يلمسوا قوس قزح • انه اذ يعجب بالاشياء الجميلة ، يميل بطبعه الى البحث عن أسباب ذلك فى طبيعتها الخارجية»[٦] ذلك أن الفنان الحقيقى «انما يقدم صورة أو خيالا والذى يتذوق الفن يدور بطرفه الى النقطة التى دله عليها الفنان ، وينظر من النافذة التى هيأها له ، فاذا به يعيد تكوين هذه الصورة فى نفسه[٧]•

فهذه العلوم والمعارف لا تصنع الناقد ، متى عرى من موهبة الابداع، وانما هى — كما تحدثنا من قبل — خبرات معرفية تشكل جزءا من خبرته التى يستند عليها فى عملية التذوق والابداع •

---

(٦) المجمل فى فلسفة الفن ، ص ٢٥ .
(٧) المرجع السابق ، ص ٢٤ .

أهم المراجـــع



أولا : المراجع العربية :

١٠ ا٠ رتشاردز : مبادىء النقد الادبى ، ترجمة د٠ محمد مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ٠

د٠ احسان عباس : كتاب الشعر لارسطاليس (ترجمة وتقديم) دار الفكر العربى ، القاهرة ٠

د٠ أحمد السعدنى : نظرية الادب ، مقدمة فى نظرية الفن ، الجزء الاول، مكتبة الطليعة ، اسيوط ١٩٧٩ ٠

د٠ أحمد كمال زكى : النقد الادبى الحديث ، أصول واتجاهاته ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧٢ ٠

أرسطو : كتاب النفس (ترجمة د· أحمد فؤاد الاهوانى) ، القاهرة ، دار احياء الكتب العربية ·

أوستن وارين ورينيه ويليك : نظرية الادب ، ترجمة محى الدين صبحى ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب ، القاهرة ١٩٧٢ ·

بندتو كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ، ترجمة د· سامى الدروبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٧ ·

ت· س· اليوت : مقالات فى النقد الادبى ، ترجمة د· لطيف الزيات ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ·

جبرا ابراهيم (مترجم) ، الرمز والاسطورة ، مبادىء نقدية وتطبيقات ، منشورات وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٣ ·

جورج ديهاميل : دفاع عن الادب ، ترجمة د· محمد مندور ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ ·

جورج سنتيانا : الاحساس بالجمال ، تخطيط لنظرية فى علم الجمال ، د· محمد مصطفى بدوى ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ·

جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة د· زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٣ ·

د· حلمى مرزوق : النقد والدراسة الادبية ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨٢ ·

د· رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو الى الان ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٨ ·

روبين جورج كولنجوود : مبادىء الفن ، ترجمة د· أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦ ·

ريموند ويليمز : المسرحية من ابسن الى اليوت ، ترجمة د· فايز اسكندر ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٦٣ ·

د٠ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ـ القاهرة ٠

د٠ زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ٠

ستانلى هايمن : النقد الادبى الحديث ومدارسه الحديثة ، ترجمة د٠ احسان عباس ود٠ محمد يوسف نجم ، ط ، دار الثقافة ، بيروت ٠

د٠ سهير القلماوى : فن الادب (ا ـ المحاكاة) ، شركة ومطبعة مصطفى البابلى الحلبى ، القاهرة ، ١٩٥٣ ٠

صمويل بتلر كولردج : السيرة الادبية ، ترجمة د٠ عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١ ٠

د٠ عبد الله الغذامى : الخطيئة والتكفير ، النادى الادبى الثقافى بجدة المملكة السعودية ١٩٨٥ ٠

عبد الفتاح الديدى : الخيال الحركى فى الادب النقدى ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٦٥ ٠

د٠ عزمى اسلام : لدفيج فتجنشتين ، سلسلة نوابغ الفكر الغربى ، دار المعارف ٠

فبرنون هول : موجز تاريخ النقد الادبى ، ترجمة د٠ محمود شكرى مصطفى وعبد الرحيم جبر ، دار النجاح ، بيروت ٠

ماتيو أرنولد : مقالات فى النقد الادبى ، ترجمة على جمال عزت ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٦ ٠

د٠ محمد عنانى : الادب وفنونه الادبية ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٨٤ ٠

د٠ محمد غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ، دار ومطابع الشعب ، ط٠ ثالثة ، القاهرة ١٩٦٤ ٠

د· محمد مندور : فى الادب والنقد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ،
ط· ثالثة ، القاهرة ١٩٥٦ ·

د· محمد مندور : الادب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ·

هنرى برجسون : الطاقة الروحية ، ترجمة د· سامى الدروبى ، الهيئة
المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ ·

ه ·ب· تشارلتون : فنون الادب ، تعريب زكى نجيب محمود ، لجنة
التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٥ ·

ثانيا : المراجع الانجليزية :

C. B. Cox and A. E. Dyson :

The Twentieth Century Mind, Oxford University Press, London 1972.

Hazard Adams :

Critical Theory Since Plato, Harcourt Brace, Jovanovich, Inc. U. S. A., 1971.

Northrop Frye :

Anatomy of Critision, Princeton University Press, New Jersey, U. S. A. 1973.

Melvin Rader :

A modern book of Aestheticcs, an Anthology, Halt Rinehart and Winston, New York, third edition, 1960.

S. H. Butcher :

Aristotle's theory of Poetry and Fine Art, Macmilian and Co. limited, third edition, New York. 1952.

Stephen Spender :

The Making of a Poem, London, 1955.

المحتـــويات



صدر للمؤلف :

أولا : دراسات وأبحاث :

١ ــ اتجاهات القصة القصيرة فى الادب العربى المعاصر	١٩٧٩
١ ــ لغة الشعر العربى الحـديث	١٩٧٩
٣ ــ مقالات فى النقد الادبى	١٩٨١
٤ ــ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة	١٩٨٢
٥ ــ فى الادب العربى المعاصر	١٩٨٤
٦ ــ الرؤيا الابداعية	١٩٨٨
٧ ــ فى الادب والنقد الادبى	١٩٨٨
٨ ــ دراسات نقدية	١٩٨٨

ثانيا : مجموعات قصصية

١ ــ رحلة منتصف الليل	١٩٦٥
٢ ــ اليتـــــيم	١٩٦٧
٣ ــ ايقاعات حزينة من زمن الموت	١٩٨٢
٤ ــ مشاهد من عام الغربة	١٩٨٤



رقم الايداع بدار الكتب والوثائق القومية
١٩٨٨ / ٧٨٥١



الفنية للطباعة والنشر

١٨ شارع [illegible]

تليفون ٨٠٣٢٥٠